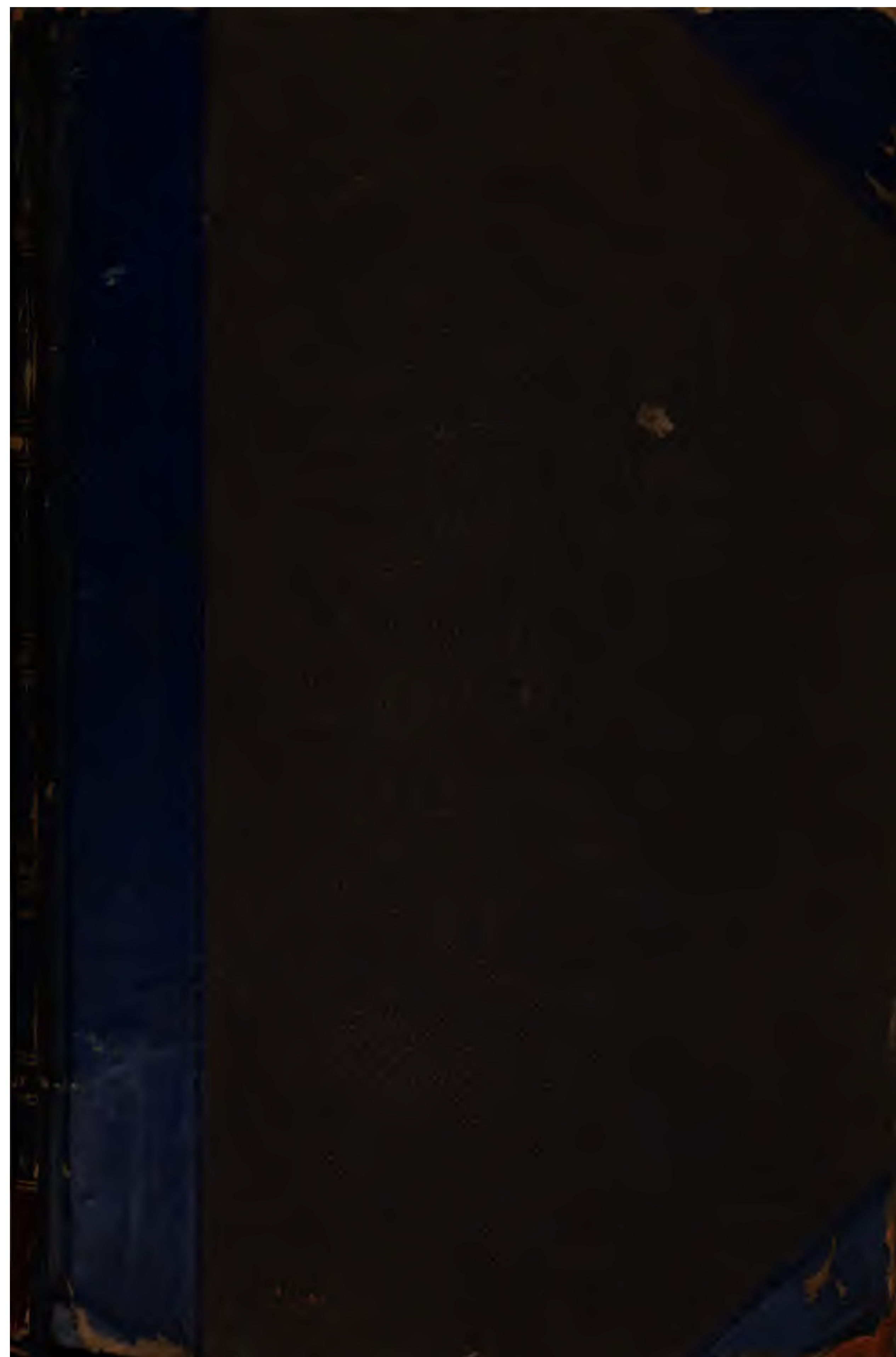
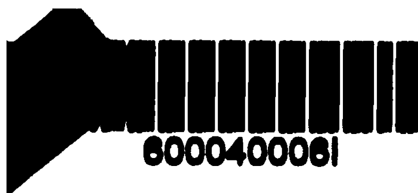
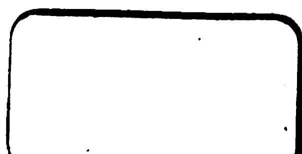



600040006l



LES

ÉPOPÉES

FRANÇAISES.

DU MÊME AUTEUR :

ŒUVRES POÉTIQUES D'ADAM DE SAINT-VICTOR, précédées d'une introduction sur sa vie et ses ouvrages, 2 forts volumes, 1100 pages.

L'ENTRÉE EN ESPAGNE, chanson de geste inédite, notice, analyse et extraits d'après le manuscrit de Venise, in-8°.

QUELQUES MOTS SUR L'ÉTUDE DE LA PALÉOGRAPHIE ET DE LA DIPLOMATIQUE, troisième édition, pet. in-8°.



Paris – Typographie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue des Saints-Pères, 19.

LES

ÉPOPÉES

FRANÇAISES

ÉTUDE SUR LES ORIGINES ET L'HISTOIRE
DE LA LITTÉRATURE NATIONALE

PAR

LÉON GAUTIER

I



PARIS,
VICTOR PALMÉ, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
25, RUE DE GRENELLE SAINT-GERMAIN.

1865

Après de longues années de travail, nous pouvons enfin livrer au public le premier volume des *Épopées françaises*. PRÉFACE.

Il est reçu qu'en France on ne lit guère les *Préfaces*. Nous ne donnerons pas à celle-ci des proportions qui diminueraient encore le nombre de ses lecteurs. Mais il nous a paru tout à fait nécessaire de répondre en quelques lignes à ces trois questions : « Quel dessein s'est proposé l'au-« teur du présent livre? Quel plan a-t-il adopté? « Comment a-t-il traité son sujet? »

Quel dessein s'est proposé l'auteur des *Épopées françaises?*

Résumer en un corps d'ouvrage, vulgariser sous une forme nouvelle tous les travaux de nos devanciers qui ont eu pour objet la littérature épique de la France; et, en second lieu, compléter ces travaux par les résultats de nos propres recherches : tel est le double but que nous nous sommes proposé.

Quelque admirables, en effet, et quelque concluants que puissent être, depuis quarante années, les travaux des érudits de France et d'Allemagne, nous n'avons pas tardé à nous apercevoir qu'après eux il restait encore quelque chose à faire. Nous avons essayé de redresser certaines erreurs, de combler certaines lacunes. D'ailleurs, nous avons toujours voulu contrôler par nous-même les assertions de nos prédécesseurs; nous avons voulu remonter aux sources, et tenir les manuscrits entre nos mains. Nous pensons, enfin, ne rien exagérer en affirmant que toute une moitié de notre livre sera véritablement originale. Sans doute nous tenons beaucoup au titre de vulgarisateur, mais nous avons voulu le mériter en essayant d'être un critique.

Quel plan a-t-il adopté?

L'histoire de notre poésie épique est une matière singulièrement complexe; et, sans un plan très-clair, elle serait tout à fait ténébreuse. Nous avons donc attaché à la méthode de notre livre une importance légitime.

Les *Épopées françaises* se divisent en trois parties: *I. Origine et histoire; II. Légende et héros; III. Esprit des épopées françaises.*

Dans la première partie, nous racontons les destinées de nos chansons de geste depuis leur origine jusqu'à nos jours, et, pour parler plus nettement, jusqu'au mois de décembre 1865. Nous ne nous occupons pas encore ni de leur affa-

bulation ni de leurs héros; nous n'étudions pas encore les idées qu'elles expriment. Mais nous nous demandons seulement de quel pays elles sont sorties, quelle fut leur formation à travers les siècles, quelles vicissitudes elles ont successivement traversées, sous quels aspects divers elles nous apparaissent dans le passé. Prenons un exemple : voici la *Chanson de Roland*. Dans cette première partie de notre livre, nous ne raconterons pas la trahison de Ganelon, la mort de Roland, la bataille de Saragosse; nous n'examinerons pas quelle est, dans ce vieux poëme, l'idée du soldat, celle du roi, quel est le type de la jeune fille, celui de l'ami. Mais nous montrerons qu'avant d'être le héros d'une longue épopée, Roland avait été chanté dans des cantilènes courtes, religieuses et militaires; qu'à ces cantilènes ont succédé des chansons de geste; qu'à ces chansons de geste, de plus en plus développées, ont succédé des romans en prose; et à ces romans en prose les grossiers volumes de la *Bibliothèque bleue*. Chacune de ces transformations sera l'objet d'une étude critique. Trois grandes périodes (de *formation*, de *splendeur*, de *décadence*) serviront fort naturellement de subdivisions à cette première partie, et donneront leurs noms à ses trois *livres*. Il convient d'avertir ici nos lecteurs que les romans carlovingiens sont l'unique objet de nos recherches; que, ne recon-

naissant pas le caractère épique aux romans de la Table ronde, nous avons dû les exclure de cette histoire, ou, pour mieux dire, que nous les avons considérés uniquement dans leurs rapports avec nos épopées nationales.

Mais voici que nous venons d'achever l'histoire de ces épopées par l'histoire de leur réhabilitation, par la liste détaillée de tous les travaux auxquels elles ont donné lieu depuis le commencement de ce siècle. Il est temps de les lire et de les faire lire. Notre seconde partie, intitulée : *Légende et héros des épopées françaises*, est consacrée à cette lecture. Nous y *racontons* tous nos romans de chevalerie, toutes nos chansons de geste sans exception, et nous les racontons d'après les meilleures éditions, surtout d'après les manuscrits, et dans l'ordre le plus logique. Nous commençons par le récit de tous les romans de la geste du Roi ; après quoi nous résumons aussi vivement que possible toutes les chansons des cycles de Garin, de Doon, de la Croisade, etc. Nous avons la prétention, peut-être exorbitante, qu'après la lecture de cette partie de notre œuvre, on connaisse exactement les péripéties principales, toute l'action et tous les héros des épopées françaises. Ce que nous nous proposons d'écrire, c'est une *Bibliothèque bleue* d'après les sources, une *Bibliothèque bleue* complète et critique. Car nous ne manquerons pas, au sujet de cha-

que cycle et même de chaque roman, d'indiquer sévèrement leurs sources historiques, de suivre à travers les temps les déformations de la légende primitive, de signaler enfin tous les rapports qui existent entre la vérité et la poésie. Pour continuer l'exemple précédemment choisi, nous raconterons ici la grande catastrophe de Roncevaux, et ne craindrons pas de la raconter en termes enthousiastes, en paroles ardentes. Puis nous la discuterons d'après les textes de l'astronome limousin et d'Éginhard; nous montrerons rapidement ce qu'elle est devenue en Espagne, où la fierté castillane a inventé un Bernard del Carpio pour en faire un rival heureux, un vainqueur de Roland; ce qu'elle est devenue en Allemagne, en Islande, en Flandre, partout enfin. Les portraits de tous nos héros, tracés à grands traits d'après tous nos romans, compléteront cet ensemble et formeront une sorte de galerie épique, qui reposera peut-être les yeux fatigués de nos lecteurs.

Cependant notre tâche ne sera pas encore terminée; car, grâce à Dieu, l'histoire littéraire aujourd'hui offre un champ beaucoup plus vaste aux intelligences; elle ne se propose pas seulement d'étudier la forme d'une littérature, mais elle veut aller jusqu'au fond et analyser les idées: « Vous me dites que la *Chanson de Roland* est écrite en vers décasyllabiques : c'est fort bien; vous me la racontez : c'est mieux encore. Mais,

dira le lecteur, j'ai plus d'ambition. Que pensaient le poëte et son temps? Que pensaient-ils de Dieu et de l'homme? Quels étaient, à leurs yeux, les types de la femme, du vieillard, du roi, du soldat, du traître? Je tiens à le savoir. » C'est pour contenter ce désir que nous avons écrit notre troisième partie, qui a pour titre: *Esprit des Épopées françaises*, et dans laquelle nous analysons toutes les idées de nos vieux poëmes, toutes leurs doctrines religieuses, politiques, morales. Dans tout notre livre, comme on le voit, nous partons de ce qu'il y a de plus extérieur pour arriver à ce qu'il y a de plus intime, de la circonférence pour arriver au centre.

Comment a-t-il traité son sujet?

Nous avons maintenant à parler de la façon dont nous avons compris notre sujet, et dont nous avons écrit notre livre. Nous avouons très-franchement ne pas l'avoir écrit sans quelque préoccupation littéraire. Nous aurions voulu exprimer nos idées en un style clair, ardent, et, pourquoi ne pas le dire? agréable. Nous avons entendu, non sans quelque tristesse, un érudit de premier ordre affirmer récemment, dans un livre excellent, qu'un savant ne doit jamais avoir de ces prétentions artistiques; qu'il doit mépriser la forme et ne s'occuper que du fait; qu'entre la science et l'art, il faut placer enfin d'infranchissables barrières. Nous ne saurions partager de telles idées.

Qu'en géométrie, en algèbre, en mathématiques, on ne songe à donner aucun charme vivant à l'austère nudité des théorèmes, c'est fort bien; mais, en histoire littéraire, c'est tout autre chose. L'histoire littéraire touche par trop de côtés à la littérature, à l'art lui-même, et par conséquent à toute notre âme, à toutes nos idées, à tous nos sentiments. Comment voulez-vous que je lise *Aliscamps* sans m'émouvoir très-vivement, comment voulez-vous que j'en parle sans cette sorte de frissonnement qui donne au style un éclat et une chaleur naturels? Les philosophes diraient, avec la justesse étrange de leur langue spéciale, que les sciences physiques et mathématiques étudient surtout le *non-moi*. Mais, dans l'histoire littéraire, c'est le *moi*, c'est l'homme qui est perpétuellement en jeu. Il faut donc parler non-seulement des faits auxquels il est mêlé, mais surtout de ses idées, de ses douleurs, de ses espérances, et l'on ne parle pas de ces grandes choses en un style scientifique et sec. Pour bien peindre tout l'homme, tout l'homme est nécessaire, et voilà pourquoi l'historien de la littérature a le droit d'être ému et de laisser voir son émotion. Le style n'est pas un vêtement, c'est l'expression de l'âme humaine.

Tel est le dessein que nous nous sommes proposé, tel est le plan que nous avons suivi, telle est la façon dont nous avons voulu traiter notre sujet.

Il nous reste à remercier vivement tous ceux qui se sont intéressés à notre œuvre, et qui nous ont donné de ces précieux encouragements, sans lesquels on ne supporterait pas le poids de tant de fatigues, de tant de veilles.

Notre pensée se tourne tout d'abord vers notre maître, M. Guessard. Nous n'avons pas eu l'occasion de le consulter directement pour notre livre. Mais nous n'oublierons jamais que nous lui devons toute notre méthode de travail, tout notre amour pour la clarté, une partie de notre pauvre science. Pendant plus d'une année, nous avons travaillé sous sa direction à la bibliographie générale des chansons de geste et de romans d'aventures; nous avons assisté près de lui, jour par jour, et presque heure par heure, à cette longue et pénible élaboration du *Recueil des anciens poètes de la France*. Nous le remercions et de ses bons conseils d'autrefois et de ses sympathies d'aujourd'hui.

M. H. Michelant a bien voulu jeter les yeux sur les premières feuilles de ce long volume. On connaît l'étendue et la sûreté de son érudition, qui n'a vraiment qu'un défaut: celui d'être trop modeste et de se trop cacher. Nous sommes heureux d'exprimer ici toute notre reconnaissance pour celui qui, jadis, avec M. Guessard et avec nous, parcourut la Suisse et l'Italie à la poursuite des chansons de geste. Nous nous rappellerons

toujours ces longues journées de travail dans la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, quand, sur la même table, M. Guessard copiait *Macaire*, M. Michelant la *Prise de Pampelune*, et nous l'*Entrée en Espagne*. Et le soir, nous nous reposions ensemble dans les clartés et dans les harmonies de la *Piazza*.

Nous avions à peu près terminé ce premier volume, quand a paru le livre de M. Gaston Paris : l'*Histoire poétique de Charlemagne*. Nous n'avons pu tirer profit de ce chef-d'œuvre d'érudition, si ce n'est dans le chapitre de notre second livre qui est consacré à la diffusion de nos légendes épiques. Mais nous avons lu et relu cette belle œuvre; nous nous plaisons à y voir l'ouvrage le plus remarquable et le plus complet qui ait paru en France sur ces difficiles questions.

M. Paul Meyer a professé, à l'École des Chartes, une excellente leçon sur l'antériorité des chansons de geste françaises dans leurs rapports avec les épopées provençales. Nous avons en partie emprunté à M. Meyer la vigueur et la solidité de son argumentation contre M. Fauriel.

Le tome XXII de l'*Histoire littéraire*, qui, presque tout entier, est dû à la plume de M. Paulin Paris, nous a servi de point de départ, et nous l'avons plus d'une fois cité. Nous devons beaucoup à M. Paulin Paris : nous le remercions de toutes ses recherches qui ont facilité les nô-

tres, de la clarté de ses analyses, de la bonne lucidité de son style, de cet amour pour nos vieux poëmes qu'il nous a communiqué le premier, et que nous espérons toujours conserver aussi frais, aussi entier qu'aujourd'hui.

Mais, si l'on n'était soutenu que par des livres, on se lasserait bien vite, on serait bien vite épuisé. Il faut des voix autorisées qui vous disent de marcher en avant, qui vous répètent ce grand mot : «Courage, courage! » Dieu a permis que ces voix amies ne nous fissent point défaut. Celles-là, nous ne les remercions pas avec l'esprit, mais avec le cœur.

Nous devons une reconnaissance toute particulière à la haute bienveillance de M. le comte de Laborde, directeur général des Archives de l'Empire. Si nous avions fait précéder d'une dédicace ce livre dont il a voulu voir et connaître le manuscrit, le nom qui serait inscrit sur notre première page serait celui de M. de Laborde.

Nous devons aussi un souvenir tout spécial à M. Natalis de Wailly, qui, depuis dix ans, ne se lasse pas d'avoir pour nous une bonté dont nous voudrions être plus digne. Enfin, nous remercions MM. L. Delisle, Claude et Mabille, pour leurs bienveillantes communications à la Bibliothèque impériale.

Il ne nous reste plus qu'à nous recommander à la bienveillance de nos lecteurs, et à leur ré-

péter ces paroles du vieil Estienne Pasquier : « D'une chose seulement supplie-je le lecteur : « qu'il veuille recevoir ce mien labeur du mesme « cœur que je le luy presente. »

8 décembre 1865.

PREMIÈRE PARTIE.

ORIGINE ET HISTOIRE

DES

ÉPOPÉES FRANÇAISES.

LIVRE PREMIER.

PÉRIODE DE FORMATION.

CHAPITRE I.

DE L'ÉPOPÉE EN GÉNÉRAL.

Si nombreux que soient les genres de poésie inventés par les rhéteurs, ils peuvent se ramener à trois, et leur distinction est facile à établir.

I PART. LIVRE I. CHAP. I.

Il y a trois *genres* de poésie : lyrique, épique, dramatique.

Représentez-vous le premier homme au moment même où il sort des mains de Dieu et où ses yeux se promènent pour la première fois sur son nouvel empire. Imaginez, s'il est possible, la vivacité profonde de ses impressions, alors que la magnificence des trois règnes se reflète, pour la première fois aussi, dans le miroir intelligent de son âme. Hors de lui, enivré, presque fou d'admiration, de reconnaissance et d'amour, il lève au ciel ses beaux yeux que le spectacle de la terre ne satisfera jamais; puis, découvrant Dieu dans ce ciel et lui rapportant tout l'honneur de cette beauté, de cette fraîcheur et de ces harmonies de la création, il ouvre la bouche; les premiers frémissements de la parole agitent ses lèvres, il va parler. Non, non, il va chanter, et le premier

chant de ce roi de la création sera un hymne au Dieu créateur. De tels cantiques, de tels hymnes s'échapperont désormais de son âme, toutes les fois qu'il voudra louer Dieu, toutes les fois qu'il se souviendra de sa mission ici-bas et qu'il voudra la remplir en étant le représentant, le prêtre et le chantre intelligent de toute la création matérielle. Et tel est le premier de tous les genres de poésie, le plus antique, le plus noble. Les anciens l'ont rabaissé dans le nom qu'ils lui ont fait subir. Ils n'ont conçu les chants de louange et d'amour qu'accompagnés de la lyre, et c'est pourquoi cette poésie s'appelle *lyrique*.

La poésie épique est postérieure à la lyrique, antérieure à la dramatique.

Cependant les familles des hommes se sont multipliées sur la surface de la terre, et même les premiers peuples se sont formés. Ils n'ont pu longtemps vivre ensemble ; et, certain jour, on les a vus partir dans toutes les directions pour aller planter leurs tentes sous tous les cieux. La poésie des hymnes ne suffira bientôt plus aux besoins de ces nations primitives. Ces hymnes, à l'origine des choses, n'étaient dus et adressés qu'à Dieu ; on n'a pas tardé à en faire honneur aux chefs des nations, aux grands guerriers, aux héros. Mais il fallut élargir le cadre trop restreint de l'hymne ou de l'ode, et, malgré tout, on n'y put faire entrer, comme on le désirait, toute l'histoire, ou plutôt toute la légende des héros. Alors un nouveau genre de poésie naquit de la nécessité : dans une série d'hymnes moins enthousiastes et plus narratifs, on raconta tout à son aise les grandes guerres, les grandes adversités, les grands triomphes des peuples. Le premier caractère de ces récits fut le mythe, car le sens historique ne devait naître que plus tard. De plus, ces récits légendaires furent essentiellement nationaux. La poésie lyrique est *humaine :* la

poésie épique (car il est temps de la nommer) est *nationale*. Ἔπω est un mot grec qui signifie *dire, raconter :* il convient bien à cette poésie qui est avant tout un récit.

L'humanité ne devait pas s'en tenir là. Elle se passionna pour l'épopée, mais elle ne s'en contenta pas. Elle ouvrait volontiers les oreilles pour écouter les grandes actions de ses grands hommes; mais, faut-il tout dire? elle s'ennuyait quelque peu des longueurs de ces récits. Elle réclamait enfin quelque chose de plus court, de plus saisissant, de plus vivant. C'est alors que quelques poëtes eurent une idée d'une simplicité et, en même temps, d'une fécondité merveilleuse. Au lieu de chanter un hymne aux héros, au lieu de raconter en longs chants les péripéties de leur histoire fabuleuse, ils réunirent quelques-uns de leurs amis, de leurs voisins ou de leurs proches et leur dirent : « Vous allez prendre le nom, la physionomie et l'habit de tel ou tel héros; vous allez parler et agir comme eux; vous serez Oreste, Agamemnon, Ulysse, Achille, Hector. » C'est ce qu'ils firent, et l'humanité qui avait besoin qu'on lui simplifiât ses plaisirs, l'humanité ravie, au lieu d'avoir à entendre une histoire, n'eut guère qu'à ouvrir les yeux et à contempler une *action*. On reproduisit ainsi tous les grands et terribles événements de l'histoire d'un peuple. Il y a un verbe grec, δράω, qui signifie *agir :* on en a tiré les mots *drame* et poésie *dramatique* qui expriment admirablement la nature essentiellement *active* de ce troisième et dernier genre de poésie.

L'épopée est la narration poétique qui précède les temps où l'on écrit l'histoire.

On peut voir, d'après ce qui précède, quelle place occupe l'épopée dans l'histoire poétique de l'humanité; il est maintenant facile d'en saisir la nature et d'en formuler la définition : « *C'est la narration*

« *poétique qui précède les temps où l'on écrit l'histoire*[1]. »

CHAPITRE II.

IL Y A DEUX ESPÈCES D'ÉPOPÉES : LES ÉPOPÉES NATURELLES, LES ÉPOPÉES ARTIFICIELLES.

Le premier caractère de la véritable épopée, c'est la légende.

Nous avons d'autant plus volontiers admis la définition précédente, qu'elle va nous servir à établir nettement deux familles parmi les épopées de tous les temps. Le premier caractère de l'épopée véritable, c'est la légende : la poésie épique est la poésie des peuples jeunes, des peuples enfants, des peuples qui n'ont pas fait encore la distinction savante entre leur histoire et leur mythologie. C'est le chant avec lequel on charme et on endort les peuples au berceau.

Tel est le caractère réel des poésies homériques[2],

[1] Cette définition est de M. Paulin Paris. Il est bien entendu qu'il ne s'agit ici que du récit de faits importants, publics, nationaux.

[2] « Le poëte enfant a pour type Homère... Homère reste un enfant immortel. Les épithètes caractéristiques qui ont adopté son nom, les épithètes *homériques* si choquantes dans toute traduction, s'expliquent par l'âge du poëte, par le caractère de l'enfance. Homère regarde beaucoup plus qu'il ne réfléchit. Il regarde son Achille, et comme la légèreté des pieds est une qualité visible, frappante pour l'œil d'un enfant, il associera désormais cette qualité à l'idée d'Achille indissolublement, et Achille sera toujours pour lui « Achille aux pieds légers. » S'il nous le montrait blessé, s'il nous le montrait paralysé, il l'appellerait encore « Achille aux pieds légers, » comme il nomme Jupiter *sage*, même quand il le montre dupé, moqué, trompé, insensé. L'épithète homérique ne provient pas d'une réflexion faite au moment où elle est exprimée. Elle résulte d'une ancienne constatation faite une fois pour toutes, un jour où Achille courait. Homère est le poëte de la constatation. » Ernest Hello, *le Style*, pp. 20, 21.

malgré les nombreuses corrections dont elles ont été l'objet; tel est celui du Mahâbhârata, du Râmâyana et des autres épopées indiennes [1]; tel est celui de nos chansons de geste.

Toutes les épopées naturelles se ressemblent. Elles sont profondément populaires.

En vérité, tous ces poëmes ont un air de famille, bien qu'ils aient été écrits sous des soleils si différents, à des époques si diverses, sous l'inspiration de croyances si opposées. Il s'en exhale un parfum tout semblable; et c'est, pour ainsi parler, la bonne odeur de la jeunesse. Leurs auteurs sont mal connus, ou tout à fait inconnus. On ne sait pas bien dans quel siècle ils ont été chantés pour la première fois. Les savants y démêlent bien la notion de quelques événements véritablement historiques, mais avec quelle difficulté! Et autour de ces faits réels, les poëtes ont entassé tant de mythes! Ce sont comme autant de voiles à travers lesquels la vérité ne peut lancer que de petits rayons; nos yeux soupçonnent ces lueurs plutôt qu'ils ne les voient. Enfin la fable domine, et ce qu'il y a de plus contraire à ces épopées, c'est la critique. On voit, d'ailleurs, qu'elles ont été faites, non pour être lues, mais pour être chantées; chantées devant le peuple et sur les places publiques aussi bien qu'à la cour des rois et dans le palais des grands. Elles ont été la vie poétique, la vie intellectuelle de plusieurs grands peuples pendant de longs siècles; elles ont été leur chant de guerre et leur chant de paix, leur courage, leur triomphe, leur consolation, leur joie. Les petits enfants les ont bégayées, les femmes les ont

[1] Il faut remarquer toutefois qu'il y a un abîme entre la popularité de l'épopée grecque et la diffusion de l'épopée hindoue. Œuvre des prêtres, cette dernière a rarement franchi le domaine des castes supérieures : les poëtes sacrés méprisaient trop le peuple pour descendre jusqu'à lui. Cette épopée n'en est pas moins une épopée naturelle par tous ses procédés, par son caractère essentiellement légendaire, enfin par son antiquité.

chantées, les soldats en ont effrayé l'ennemi; cette poésie a fait souvent frémir les lèvres de toute une nation.

Telles sont les épopées auxquelles nous donnons le nom de *naturelles*. A bien parler, il n'y a que celles-là.

Il y a des épopées artificielles. Elles appartiennent aux temps historiques; elles n'ont rien de populaire.

Séduits, on le comprend, par l'incomparable succès, par la popularité de ces chants, certains poëtes d'esprit, nés en des époques savantes, historiques, civilisées, se sont dit qu'il y avait là une belle et riche carrière pour les imitateurs. Imiter avec talent des modèles aussi populaires, c'était, se dirent-ils, être presque certain de réussir. Puis, ces épopées primitives étaient, suivant eux, bien loin d'être parfaites : elles étaient trop enfantines et naïves, même incorrectes. La langue en était ancienne et blessait douloureusement la délicatesse des oreilles. C'était bon pour un peuple enfant, mais l'enfant avait grandi, et aux hommes il fallait mieux : il fallait une poésie dont la forme surtout fût parfaite, dont chaque vers fût merveilleusement ciselé ; pas de syllabes trop rudes, pas de fautes d'orthographe !

Et ils se mirent à l'œuvre. Certains produisirent, en effet, des poëmes achevés, et dont l'harmonie fera immortellement le charme de l'oreille humaine. Mais, presque toujours, l'histoire a passé par là. Si, par surcroît d'imitation, les nouveaux poëtes ont conservé sa place à la légende, la légende a, dans leurs vers, je ne sais quel aspect gauche et cette apparence d'un homme qui est dans les habits d'un autre. Ces beaux vers, du reste, n'étaient point faits pour être chantés : on aurait bien ri de ceux qui se seraient arrêtés sur la place publique pour en déclamer quelques tirades. C'était manifestement l'œuvre d'un bel esprit faite uni-

quement pour quelques autres beaux esprits [1], pour l'élite des intelligences. Le poëte ne comptait pas sur le peuple, le peuple ne connaissait point le poëte. Les épopées primitives étaient toutes spontanées : celles-ci sentaient l'huile; les premières étaient pleines d'action, les secondes de descriptions. Dans les anciennes, on voyait presque toujours se mouvoir des caractères tout d'une pièce; dans les nouvelles, des caractères délicatement nuancés. Beaucoup d'art, beaucoup de convention, beaucoup de talent : mais le plus souvent qu'est devenu le naturel?

Un dernier mot sur ces poëmes : ils n'ont aucun rapport avec la poésie lyrique. Les épopées véritables, au contraire, sont dérivées de la poésie lyrique : elles n'ont même été, à l'origine, qu'une suite d'hymnes ou de cantiques narratifs, plus ou moins habilement entrelacés par les poëtes et les chanteurs des époques primitives. Par là, elles remontent jusqu'aux premiers âges du monde, et font leurs preuves de noblesse. C'est ce que l'on pourrait démontrer pour Homère; c'est ce que nous démontrerons tout à l'heure pour nos chansons de geste.

Telles ne sont pas les épopées de la seconde époque; telles ne sont pas l'*Énéide*, la *Jérusalem délivrée*, la *Henriade*. Quelle que soit notre admiration pour Virgile et le Tasse, nous qualifions ces épopées d'*artificielles*. Désormais nous n'en parlerons guère plus : n'ayant aucun lien avec nos poëmes nationaux, elles n'en ont aucun avec notre sujet.

[1] «Il faut (dit Voltaire) avoir l'esprit très-*formé* pour sentir toutes les beautés de la *Henriade*. »

CHAPITRE III.

LES ÉPOPÉES FRANÇAISES. — ELLES SONT D'ORIGINE GERMANIQUE.

Les épopées françaises, les chansons de geste, sont d'origine et de nature essentiellement germaniques. On peut même affirmer que peu d'origines sont aussi évidentes, aussi entières, et qu'aucun autre élément *national* n'est venu se joindre à l'élément germanique dans la composition de nos poëmes. C'est ce que nous établirons tout à l'heure à l'aide de textes irrécusables et dont la clarté satisfera tous les yeux.

Mais il est une autre démonstration que nous croyons aussi puissante et qui résulte de la lecture même de nos épopées nationales. Il n'est pas besoin de recourir à tant de textes historiques pour établir la *germanicité* de nos poëmes : il suffit de les lire.

Tout est germain, tout est barbare dans ces épopées primitives. Rien de celtique, rien de romain.

Dans nos chansons de geste, toutes les idées qui ne sont pas d'origine chrétienne, sont germaines.

Il est vrai qu'à défaut d'un autre élément national, on trouve dans nos chansons de geste un élément religieux dont rien n'égale la puissance. Dans chaque vers de ces poëmes, le christianisme éclate, il se fait jour. Ce n'est pas cependant sans quelque peine : on sent l'effort de la victoire. La jeunesse ardente, effrénée, sauvage de la race germaine se heurte terriblement contre la sérénité de l'Église. Le barbare finit toujours par se jeter aux pieds du prêtre, mais c'est toujours à la façon de Clovis, et les bouillonnements

de son sang dominent trop souvent les énergies de sa volonté. Nos épopées françaises, c'est, à proprement parler, l'histoire de cette grande lutte entre l'Église qui veut convertir et les Germains qui ne se laissent convertir qu'à moitié.

Nous pourrions prendre l'une après l'autre les principales idées contenues dans nos chansons de geste, les analyser subtilement et montrer qu'elles ne renferment, comme éléments de composition, que l'or du christianisme et le fer de la barbarie germaine. Mais cette longue et minutieuse démonstration, nous la réservons tout entière pour la troisième et dernière partie de notre œuvre, à laquelle nous sommes forcé de renvoyer nos lecteurs. Contentons-nous ici d'étudier sommairement quelques idées, choisissant d'ailleurs les plus importantes, celles qui semblent résumer en elles tout l'esprit de nos épopées : l'idée de la guerre, l'idée du gouvernement et celle du droit, l'idée de la femme, la notion de Dieu. Et démontrons que ces idées sont de physionomie germanique.

1° L'idée de la guerre est toute germanique dans nos poëmes.

Il est d'autant plus facile de bien étudier la guerre dans nos épopées françaises, qu'elles ne sont après tout que des chansons guerrières. Tous les héros y portent le haubert et le heaume, et ne quittent guère leur cheval depuis le premier jusqu'au dernier vers de chaque roman. Le récit d'une bataille suffit parfois à remplir tout un poëme. Eh bien ! tous les héros de ces grands combats sont germains. Leurs noms sont germains, tout d'abord : ce sont des Roland, des Charles, des Guillaume, des Louis, des Gautier, des Regnault, des Raoul ; un nom d'origine gallo-romaine ferait tache au milieu de cette riche nomenclature. Mais ce qu'il y a de plus germain que leurs noms, ce sont leurs mœurs, et en particulier,

leurs mœurs militaires. Ils font la guerre avec une rudesse sauvage et un emportement sans pitié ; ils n'ont pas d'entrailles. Étudiez par exemple les diverses chansons qui composent la geste des *Lorrains*, et vous penserez assister à ces guerres sauvages et primitives qui déchiraient les tribus germaines. La paix est pénible aux héros de nos poëmes comme elle était pénible aux Germains du temps de Tacite : *Ingrata genti quies*. L'idéal des uns et des autres, c'est une guerre immortelle. Lorsqu'ils ne sont pas en face de l'ennemi, ils tombent en d'inexprimables ennuis ; ils ne savent plus que dormir et manger : *dediti somno vinoque..., mira diversitate naturæ cum iidem homines sic ament inertiam et oderint quietem*[1]. Nos chansons de geste enfin paraissent le meilleur commentaire de ces paroles de Sénèque qu'on n'a peut-être pas assez remarquées ni assez mises en lumière : *Germanis quid est animosius ? Quid ad incursum acrius ? Quid armorum cupidius, quibus innascuntur innutriunturque, quorum unicum illis cura est in alia negligentibus*[2]. Certes, la valeur savante, la stratégie des Romains ou des Gaulois devenus Romains n'avait rien qui ressemblât au courage indiscipliné, à la vaillance toute sau-

[1] Voici la citation complète de Tacite, que nous rapprochons de deux textes non moins précieux de Jules César. « *Ingrata genti quies* et facilius inter ancipitia clarescunt... Materia munificentiæ per bella et raptus. Nec arare terram aut exspectare annum tam facile persuaseris quam vocare hostes et vulnera mereri ; pigrum quin imo et iners videtur, sudore acquirere quod possis sanguine parare. Quoties bella non ineunt, multum venatibus, plus per otium transigunt, dediti somno ciboque... mira diversitate naturæ cum iidem homines sic ament inertiam et oderint quietem. » (*De moribus Germaniæ*, §§ XIV, XV, édition Lemaire, t. IV des *Œuvres de Tacite*, pp. 30, 31.)

« Civitatibus maxima laus est quam latissimos circum se vastatis finibus solitudines habere. Hoc proprium virtutis existimant, expulsos agris finitimos cedere neque quemquam prope se audere consistere. » (J. César, *Comment.*, l. VI.)

« Publice maximam putant esse laudem quam latissime a suis finibus vacare agros » (lib. IV).

[2] *De ira*, lib. I, cap. XI.

vage, à la frénésie guerrière des héros de nos romans [1]. Les anciens Gaulois, je le veux bien, avaient eu autrefois la même nature d'intrépidité, mais ce temps était passé depuis longtemps. Les vrais Celtes n'existaient plus que dans la péninsule armoricaine, et il est historiquement démontré qu'ils n'exerçaient de là aucune influence réelle sur le reste de l'ancienne Gaule. Comprenez bien ici la valeur de cette argumentation sur laquelle nous reviendrons : nous essayons de faire voir d'abord que, considérées au point de vue absolu, nos épopées sont germaniques; et, en second lieu, que, considérées au point de vue relatif, elles ne sont ni celtiques, ni romaines. Donc elles sont germaniques.

2° La Royauté, dans nos épopées, est toute germaine.

La royauté tient une large place dans toutes nos chansons de geste. Mais quel est le caractère de cette royauté ? Est-ce le pouvoir honteusement absolu, est-ce le césarisme de l'empire romain ? Est-ce l'inconsistance politique des Celtes, est-ce leur esprit essentiellement opposé à l'unité ? Rien de tout cela. La royauté de Charlemagne est une royauté très-visiblement, très-évidemment germanique. C'est un pouvoir qui est profondément *un*, mais qui est heureusement contrebalancé par celui des nobles, des évêques, des hommes libres. A côté de Charles est le *Conseil* de Charles, et ce Conseil, n'en doutez pas, ce sont les anciens Champs de mars et les anciens Champs de mai. Les cours plénières de Charlemagne, remarquez-le, se tiennent soit à Pâques, soit à la Pentecôte (du mois de mars au mois de mai). Ils sont souvent fort

[1] Consulter sur la nature essentiellement militaire des anciens Germains l'ouvrage trop oublié de Ph. Clüver, *Germania antiqua* (Leyde, Louis Elzevier, 1619), et particulièrement le chapitre XLIII du livre Ier, intitulé : *De militia*.

I PART. LIVRE I, CHAP. III.

nombreux, ceux qui sont appelés à y exprimer leur avis : « *De ceuls de France en i ad plus de mil*[1], » et il est dit que le grand empereur, à l'apogée même de son étonnante puissance, ne veut rien entreprendre, rien décider, rien faire sans l'avis de son conseil : « PAR CELS DE FRANCE VOELT-IL DEL TUT ERRER[2]. » Dans un de nos romans qui ont le parfum le plus antique, dans ce beau poëme de *Gérard de Roussillon*, le roi (ce n'est plus Charlemagne) « demande tout d'abord l'avis de ses conseillers sur le fait de Gérard. » Et dans un passage profondément épique du *Moniage Guillaume,* le poëte nous fait sentir avec une singulière vivacité quelle était, dans les idées de nos pères, l'autorité du conseil royal : le comte Guillaume tance vertement l'empereur qui s'est entouré de conseillers traîtres et de félons : « Qu'est-ce qui fait la puissance d'un roi ? ajoute-t-il, ce sont les hommes libres. Eh bien ! tu n'as plus autour de toi ni nobles, ni hommes libres, et toute la France en souffre douloureusement[3]. » Nous aurions à citer ici plusieurs milliers d'exemples sur l'importance réelle et la persistance de ce Conseil du roi auquel nous consacrerons d'ailleurs un chapitre spécial dans la troisième partie de notre livre. Mais encore un coup, cette royauté a-t-elle rien de celtique, et surtout rien de romain : n'est-elle pas, en quelque manière, la photographie très-exacte de la royauté germaine? Or cette royauté remplit tous nos poëmes.

3° La féodalité, dont l'esprit anime

Personne, d'ailleurs, ne conteste scientifiquement l'origine germanique de la féodalité : nos épopées

[1] *Chanson de Roland,* vers 177. Cf. vers 165 et suivants. (Édition Theodor Müller, pp. 10, 11.)
[2] Id. Vers 167.
[3] *Le Moniage Guillaume*, Éd. Hoffmann, p. 621.

tous nos poëmes est d'origine barbare.

françaises ne sont autre chose que cette féodalité mise en action. Tous leurs personnages sont enchevêtrés dans la hiérarchie féodale; on n'y entend parler que de seigneurs et de vassaux; on pourrait écrire un *Traité des fiefs* fort complet uniquement avec des fragments de nos poëmes. Quel est, aux yeux de nos épiques, le plus odieux, le plus irrémissible de tous les crimes? C'est la trahison du vassal envers son seigneur. Et quelle est la plus recommandée, la plus noble de toutes les vertus? C'est la fidélité du vassal à son seigneur: « Pour son seigneur on doit souffrir grands maux (dit Roland qui va mourir); on doit endurer pour lui grand froid et grand chaud, perdre de son sang et de sa chair[1]. » Et quel est enfin le plus exorbitant privilége, quelle est la plus cruelle plaie de ces siècles, si ce n'est la guerre privée? Un certain nombre de nos poëmes ont cette guerre privée pour objet, les *Lorrains* par exemple, et *Raoul de Cambrai* : poëmes sanglants et qui font horreur. Du fond de chaque château s'élancent alors comme d'un repaire les seigneurs rivaux qui se cherchent, s'épient, s'assassinent : le fils de la victime demeure pour venger la mort de son père; à peine a-t-il atteint sa quinzième année que l'épouvantable lutte recommence et enflamme plusieurs provinces pour satisfaire la haine de deux familles ou de deux hommes. Mais les choses se passaient ainsi dans les forêts de la Germanie : tout cela est germanique, uniquement et absolument germanique. L'Église, il est vrai, fait tous ses efforts pour apaiser et rafraîchir ces ardeurs du sang barbare; elle finit par donner à tant de courage un objet digne de lui. De sa grande main, elle pousse la race germaine vers l'Orient et lui

[1] *Chanson de Roland*, Édition Theodor Müller, vers 1117-1119.

montre le saint sépulcre à conquérir. L'esprit des croisades anime presque toutes nos chansons ds geste, mais le vieil esprit barbare ne meurt pas tout entier. Il ne sait pas plus pardonner aux ennemis de sa foi qu'à ceux de sa famille : vainqueurs des musulmans, nos chevaliers font inexorablement couper la tête à tous ceux des vaincus qui ne veulent pas recevoir le baptême. Néanmoins, dans ces poëmes, l'élément religieux domine, et, au lieu de la féodalité qui est d'origine barbare, on y voit triompher la chevalerie qui est d'origine chrétienne.

4° Tout le droit germanique se retrouve dans nos chansons de geste.

Parlerons-nous du droit, de la jurisprudence, dont l'application se rencontre à toutes les pages de nos chansons de geste? Mais il n'est pas besoin de longues études pour s'apercevoir que toute cette législation est féodale, et même, dans nos plus anciennes épopées, presque uniquement et absolument germanique. Il reste à faire un beau travail sur nos poëmes: il est temps qu'un homme à la fois versé dans l'étude du droit et dans celle de notre antique littérature étudie la jurisprudence de nos romans et la réduise en quelque manière à un certain nombre d'articles clairs, de propositions incontestables : en regard de chacune de ces propositions, il placera facilement quelque passage identique des lois barbares. Prenons ici un seul exemple, mais d'une importance que personne ne récusera: analysons le procès et la condamnation de Ganelon. Comme nous l'établirons plus tard, cette triste procédure peut se diviser en sept parties, ce drame a sept actes que l'on pourrait intituler : « La Torture; — le Plait royal; — le Duel; — les Champions; — la Messe du jugement; — les Otages; — le Supplice. » Eh bien! dans toute cette procédure, dans tout ce drame, tout est germanique, j'allais dire

ultra-germanique. La torture consiste en coups de bâton et de corde; c'est en quoi la font consister également les lois des Visigoths, des Bavarois, des Bourguignons, des Francs-Saliens, des Lombards et des Frisons. — Le *plait*, qui prononce sur la culpabilité de Ganelon, c'est le *placitum palatii* des rois de la première race, c'est ce tribunal barbare où nous voyons en effet le roi entouré de ses évêques et de ses leudes : rien n'a jamais moins ressemblé à un tribunal romain. — Le *duel* ou *campus* est d'un usage légal chez toutes les tribus germaines, excepté chez les Anglo-Saxons; il est réglé tout au long dans la loi des Bavarois, et dans celles des Alamans, des Bourguignons, des Lombards, des Thuringiens et des Frisons. — Quant aux *champions* qui se mettaient au service des parties intéressées et se battaient pour elles, ils sont chez les Germains l'objet d'un grand mépris, mais ils sont Germains d'origine. — Le jugement de Dieu et la messe du jugement se retrouvent également dans la plupart des lois barbares; les Lombards seuls ont vigoureusement protesté dans leur loi contre l'iniquité fréquente et la barbarie de cet usage. — Si les trente otages de Ganelon sont impitoyablement pendus, c'est qu'on leur applique sans miséricorde le principe germanique de la solidarité entre tous les membres d'une même famille; et, enfin, si Ganelon est écartelé, c'est qu'il a été vaincu dans le duel, et que la mort la plus honteuse est réservée à de tels vaincus, d'après les *Assises de Jérusalem* elles-mêmes qui sont ici un dernier écho de la barbarie germaine. En résumé, tout est germain comme nous le disions, et uniquement germain, dans toute cette longue et cruelle procédure [1]. Et il en est à peu près de même

[1] Cette question sera traitée d'après le même plan, mais beaucoup plus

de tous les points de droit qui sont abordés par les auteurs de nos chansons de geste. Tout ce qui dans nos poëmes n'appartient pas immédiatement au droit germanique, relève du droit féodal : or les lois féodales ne sont le plus souvent qu'une dérivation des lois barbares.

5° L'idée de la femme n'y est pas moins germaine.

L'idée de la femme, dans nos épopées nationales, est également de complexion germanique. Prenez les portraits les plus remarquables de cette galerie de nos femmes épiques, et opposez-les aux portraits de saintes ou seulement de chrétiennes qui sont esquissés dans les *Vies de Saints* composées à la même époque : vous constaterez une prodigieuse différence. Les auteurs de nos chansons de geste n'étaient pas des clercs : c'est notre intime persuasion, et nous aurons lieu de le faire voir plus d'une fois. Ils n'avaient pas l'idée chrétienne, le type chrétien de la femme ; ils n'étaient pas encore assez forts pour supporter le poids de cette idée; c'étaient des Germains, et leur type de femme est surtout germain, bien que corrigé par quelques traits religieux. Leurs jeunes filles, surtout, n'ont rien de cette admirable candeur qui, depuis le premier siècle jusqu'à nos jours, fait si naturellement reconnaître une chrétienne. Elles vont à l'église, mais leur dévotion est toute en dehors. Ce qui les domine, c'est le sang : un sang qui bouillonne en des veines ardentes. A la vue du premier jeune homme, sans honte vraie ou fausse, sans hésitation, sans combat, elles se jettent à ses pieds et le supplient de satisfaire la brutalité de leurs désirs. Elles le poursuivent de

complétement dans le chapitre de notre troisième partie, intitulé : *De l'élément judiciaire dans nos chansons de geste.* C'est là que nous nous réservons de citer les textes des lois barbares que nous avons rapprochées du texte de la *Chanson de Roland.*

leur amour : elles ont un amour agressif : « Décidément, disent-elles, *il est trop bel homme* [1]. » Si l'on résiste à leurs étranges empressements, elles profitent de la nuit et vont se placer dans le lit de celui qu'elles désirent : cet épisode se trouve vingt ou trente fois dans nos romans. Les femmes mariées font à peu près de même, bien qu'il y ait de brillantes et merveilleuses exceptions. Mais, je le demande : d'où vient cette grossière et presque naïve sensualité? Est-ce là cette sensualité raffinée, secrète, élégante, délicatement ignoble des Romains? Est-ce là la débauche des Gallo-Romains et de ces anciens Celtes que Rome avait façonnés comme elle l'avait voulu? Est-ce là surtout le caractère de la femme chrétienne qui peut tomber quelquefois, mais qui lutte si longtemps avant de tomber? Non, non; c'est la nature, toute jeune encore, tout indomptée, de la femme barbare. Tout cela est germanique, uniquement et absolument germanique.

6° La notion de Dieu elle-même a subi l'influence barbare.

L'idée de Dieu, dans nos épopées nationales, est beaucoup plus profondément chrétienne. Dieu y est sans cesse représenté comme *un*, comme spirituel, comme créateur de l'univers visible; ces trois conceptions suffisent pour élever nos poëtes infiniment au-dessus de tous ceux de l'antiquité qui ont toujours cru à la pluralité et à la matérialité de leurs dieux, qui ont toujours cru à la coéternité de la nature. Et les auteurs de nos chansons de geste ont encore d'admirables pages sur la Trinité, sur l'Incarnation, sur la Rédemption et le Ciel. Mais cette théologie a

[1] Ce mot sauvage est prononcé dans *Amis et Amile*, par la fille de Charles, la belle Belissende, quand elle s'apprête à provoquer et à séduire Amile :

Il ne m'en chaut si li siecles m'esgarde,
Ne se mes pères m'en fait chascun jor batre,
CAR TROP I A BEL HOME.

de singulières lacunes, et de plus singulières faiblesses. Ce qui prouve bien que les clercs ne sont pas les auteurs de nos poëmes nationaux, c'est cette infériorité dans les conceptions religieuses. La théologie des chansons de geste est de plusieurs siècles en retard sur celle des écrivains ecclésiastiques. Ouvrez un poëme du douzième siècle, ouvrez un recueil de prières liturgiques ou extraliturgiques à la même époque; il vous sera facile de constater la même différence que nous osions signaler tout à l'heure. Les héros de nos romans font souvent des prières que nous pouvons en particulier comparer à la plus vulgaire de nos prières latines : la distance est énorme. Autant les prières latines sont métaphysiques, substantielles et dégagées de toute superstition, autant celles de nos chansons sont enfantines, naïves, et quelquefois vulgaires. Ce sont bien là les prières d'un peuple-enfant qui retient plutôt les faits que les dogmes. Habitués à toutes les subtilités intellectuelles, rompus à la philosophie, ce n'est pas ainsi qu'auraient prié les Romains, ni les anciens Celtes. Des Germains seuls pouvaient prier ainsi.

Conclusion : « Nos épopées sont d'origine germanique. »

Et ce que nous venons de faire pour quelques idées exprimées dans nos romans, nous pourrions le faire, nous le ferons pour toutes. Elles sont, encore une fois, de physionomie germanique, et nous avions raison de dire que, sans recourir à tant de textes historiques pour établir la germanicité de nos poëmes, il suffirait de les lire.

CHAPITRE IV.

LES ÉPOPÉES FRANÇAISES SONT D'ORIGINE GERMANIQUE : DEUXIÈME DÉMONSTRATION.

Que les épopées françaises soient d'origine germanique, c'est ce que l'on peut encore démontrer en prouvant qu'elles ne sont ni romaines, ni celtiques.

Les épopées françaises ne sont pas d'origine romaine

Elles n'ont rien de romain. Les derniers temps de l'empire étaient absolument incapables de produire une véritable épopée : ils en étaient incapables tout d'abord, à cause de la perfection de leur sens historique, et surtout à cause de leur avilissement moral. L'épopée, en effet, ne peut naître que chez des peuples primitifs qui confondent sans cesse la légende avec l'histoire, et le mythe avec la réalité, chez des peuples qui n'ont pas encore la notion précise de l'histoire et qui peuvent se contenter de la fable. Rien de pareil chez les Romains de la décadence. Ils avaient très-nettement la notion du réel et se riaient de la légende. Ils possédaient de vrais historiens et ne croyaient pas leurs poëtes, qui ne se croyaient pas eux-mêmes. Ils avaient des épopées, il est vrai, mais c'étaient des imitations artificielles de l'*Énéide* qui était elle-même un poëme artificiel. La présence même de ces faux poëmes est une preuve sans réplique qu'il ne peut y avoir concurremment de véritable et naturelle épopée : il est rigoureusement impossible qu'un peuple possède en même temps une *Iliade* et une *Énéide*, une *Henriade*

et une *Chanson de Roland.* Mais surtout la véritable épopée ne peut naître et se développer qu'au sein d'une nation jeune et non corrompue. Représentez-vous les orgies de la décadence : comment voulez-vous que sur les lèvres blêmes de ces convives tremblants de débauche viennent jamais les vers guerriers, âpres et nationaux d'une véritable épopée ? Ces voix que le vice a rendues toutes rauques ne sont pas plus de force à chanter ces grands vers que ces esprits dégénérés ne sont de force à les imaginer. La décadence ne connaît que la versification, et non pas la poésie : elle connaît la versification des couplets à boire, et non la poésie des grandes épopées. Il lui faut Pétrone : elle ne mérite pas Homère. D'ailleurs et en résumé, on ne voit, dans nos chansons de geste, ni une seule idée romaine, ni un seul nom romain. Les mœurs n'y sont pas romaines, le gouvernement n'y est pas romain, la loi n'y est pas romaine, la patrie n'y est pas romaine.

Les épopées françaises ne sont pas d'origine celtique.

Quant à l'esprit celtique, il n'est pas moins absent de nos épopées nationales. Cet esprit, dont on connaît l'admirable opiniâtreté, a en effet persisté au milieu de nous jusqu'au douzième siècle, mais il n'a persisté que dans une seule province, en Bretagne. Il n'a pas exercé, avant le douzième siècle, une action notable sur le reste de notre territoire. Dans un pays lointain et mal connu, des traditions qui n'étaient pas des traditions françaises se sont transmises oralement pendant plusieurs siècles. Ces traditions étaient de nature épique, elles étaient à la fois religieuses et militaires. Le merveilleux y éclatait et on ne sait guère quel nom donner aux premières poésies celtiques : celui de contes ou celui d'épopées. Païennes pendant plusieurs siècles et païennes avec entêtement, ces fictions se transfigurèrent peu à peu sous l'influence du

christianisme ; mais sous le vêtement chrétien on retrouve souvent les mêmes formes : la coupe merveilleuse de Peredur ne disparaît pas ; elle devient le Saint-Graal conquis par Parceval. Un savant a étudié l'un après l'autre chacun des récits celtiques et a montré leurs changements successifs de siècle en siècle : on ne peut rien ajouter aux conclusions de M. de la Villemarqué [1]. Ces contes, encore tout païens malgré les envahissements de la vérité, à travers lesquels circulent tant de fées, d'enchanteurs, de nains, de géants, où les merveilles abondent plutôt que les miracles, ces contes dont le théâtre est la Bretagne, dont tous les héros sont Bretons, où le nom de France est rarement prononcé, où la grande et historique figure de Charlemagne est remplacée par la singulière et fabuleuse figure d'Artus, où éclate l'amour d'une patrie qui n'est pas notre patrie, où il n'y a pas de Roncevaux, pas de Roland, pas de croisade ; ces contes, charmants d'ailleurs et pétillants d'aventures, après avoir été composés et chantés si longtemps en langue bretonne, après avoir passé dans la langue latine, utile et nécessaire intermédiaire, deviennent tout à coup populaires dans notre langue et ont la bonne fortune d'être traduits par un des poëtes les plus féconds, les plus spirituels, les plus aimables du douzième siècle. Chrétien de Troyes les met à la mode, et tellement à la mode qu'on peut assister à cet étonnant phénomène : les vieilles épopées françaises sont délaissées pour ces nouvelles poésies qui n'ont rien de national. Les romans de la Table ronde font presque oublier les chansons de geste. Quoi qu'il en soit, nous possédons encore aujourd'hui les unes et les autres, et il nous est facile de comparer

[1] Les *Romans de la Table ronde*, par M. de la Villemarqué.

les monuments celtiques aux monuments français. Il suffira d'un regard pour constater qu'il n'y a pas entre eux la moindre ressemblance, ni le moindre lien. Les romans de la Table ronde n'ont rien de français; nos chansons n'ont rien de celtique. Elles n'ont ni les traditions celtiques, ni la mythologie celtique, ni les héros celtiques, ni les noms celtiques, ni les idées celtiques. Arrêtons-nous à cette conclusion et proclamons que les épopées françaises ne sont ni d'origine bretonne, ni d'origine romaine; donc elles ne peuvent être que d'origine germanique.

Conclusion : « Les épopées françaises sont d'origine germanique. »

CHAPITRE V.

LES ÉPOPÉES FRANÇAISES SONT D'ORIGINE GERMANIQUE : TROISIÈME ET DERNIÈRE DÉMONSTRATION.

Enfin, après avoir démontré la germanicité de nos chansons de geste par le caractère même de ces épopées primitives et les idées qu'elles expriment; après avoir établi la même doctrine en prouvant que nos poëmes nationaux ne sont évidemment ni celtiques ni romains, et que par conséquent ils ne peuvent être que germains, il nous reste à faire la même démonstration d'après des textes historiques dont personne ne puisse contester l'autorité. Nous nous bornerons à peu de citations, mais nous les voulons irrécusables.

Du fameux texte de Tacite en sa *Germanie* : « *Celebrant carminibus antiquis originem gentis conditoresque.* »

Tacite, opposant la jeunesse virile des Germains à la décrépitude des Romains de son temps, trouve

dans la poésie des barbares une nouvelle preuve de leur esprit national et de la jeunesse de leur intelligence : CELEBRANT CARMINIBUS ANTIQUIS ORIGINEM GENTIS CONDITORESQUE [1]. Dans ses Annales, il exprime la même idée en termes plus vagues : CANITUR ADHUC BARBARAS APUD GENTES [2]. Tous ces mots ont une grande force [3].

Du texte d'Éginhard : *Barbara et antiquissima carmina Carolus scripsit memoriæque mandavit.*

Éginhard, plusieurs siècles après Tacite, constate très-clairement la permanence des mêmes habitudes poétiques au sein des populations germaines de son temps. Il dit de Charlemagne, que ce grand homme, honneur de la race germanique, recueillit avec soin et écrivit les vieux chants où étaient célébrés en vieux vers les origines et les héros de sa race : BARBARA ET ANTIQUISSIMA CARMINA QUIBUS VETERUM ACTUS ET BELLA CANEBANTUR SCRIPSIT MEMORIÆQUE MANDAVIT [4].

Ainsi voilà un texte du premier siècle et un texte du neuvième siècle de notre ère, qui établissent, en termes presque identiques, la même vérité. Nous pourrions les relier entre eux et leur donner plus de force par la citation de plusieurs autres auteurs [5] :

[1] Voici la citation complète : « Celebrant carminibus antiquis (*quod unum apud illos memoriæ et annalium genus est*) Tuisconem deum terra editum et filium Mannum, originem gentis conditoresque. » (*Germania*, cap. II.)

[2] *Annales*, II, 88. Il est question d'Arminius.

[3] Jornandès (*De Gothis*, cap. IV) dit des Goths qu'il représente arrivant un jour victorieux à l'extrémité de la Scythie : « QUEMADMODUM ET IN PRISCIS EORUM CARMINIBUS PENE HISTORICO RITU IN COMMUNE RECOLITUR. » (Voir l'édition de Cassiodore de D. Garet, 1679, I, p. 399).

[4] *Vita Caroli magni*, caput XXIX. (*OEuvres complètes d'Eginhard*, publiées par la Société de l'histoire de France, I, p. 88.)

[5] Un texte fort important et presque aussi ancien que celui d'Éginhard est celui d'Altfrid, qui a écrit dans la première moitié du neuvième siècle la vie de saint Liudger, premier évêque de Munster. Un jour on présenta au saint évêque un aveugle qu'il guérit miraculeusement. Et cet aveugle, dit le biographe de Liudger, était aimé de tous parce qu'il chantait les grands faits des anciens et les guerres des rois : « Oblatus est cæcus vocabulo Bernlef qui a vicinis suis valde diligebatur eo quod esset affabilis et ANTIQUORUM ACTUS REGUMQUE

I PART. LIVRE I, CHAP. V.

nous préférons nous en tenir à ces deux grands historiens, et faire tourner notre discussion sur ces deux pôles.

Que résulte-t-il de ces deux textes et de chacun de leurs mots subtilement analysés ?

C'est que les Germains étaient un peuple poétique, un peuple chanteur, si l'on peut parler ainsi : CANITUR BARBARAS INTER GENTES... CELEBRANT CARMINIBUS ANTIQUIS... BARBARA ET ANTIQUISSIMA CARMINA QUIBUS VETERUM ACTUS ET BELLA CANEBANTUR.

C'est que ces mêmes Germains concentraient sur leurs origines, sur leurs dieux, sur leurs héros, sur leurs guerres, sur leur histoire enfin, tout l'effort de leur poésie ; c'est que cette poésie était avant tout nationale : CELEBRANT ORIGINEM GENTIS CONDITORESQUE... VETERUM ACTUS ET BELLA CANEBANTUR.

C'est que ces poésies remontaient, pour la plupart, à une époque fort reculée : CARMINIBUS ANTIQUIS, dit Tacite ; ANTIQUISSIMA CARMINA, dit Éginhard.

C'est que ces poésies, jusqu'à Charlemagne, ne furent jamais écrites, et qu'elles se transmettaient oralement de génération en génération chez un peuple où la mémoire joua toujours un si grand rôle. Charlemagne, semble dire Éginhard, fut le premier à les écrire : SCRIPSIT MEMORIÆQUE MANDAVIT.

Conclusion tirée de ces textes : « Les épopées françaises sont d'origine germanique. »

Or nous avons démontré que nos épopées, telles que nous les possédons, sont de physionomie toute germanique.

Nous avons démontré qu'elles ne peuvent être ni celtiques ni romaines.

Et voilà que nous trouvons, chez les Germains,

CERTAMINA BENE NOVERAT PSALLENDO PROMERE. » (Pertz, II, 412. — Acta sanctorum Bollandiana, 26 mars, etc.). Ce sont presque les mêmes mots que ceux dont se sert Éginhard.

d'après deux historiens irrécusables, une poésie fort ancienne, une poésie chantée, une poésie nationale, une poésie militaire. Nos chansons de geste sont chantées elles aussi, elles sont nationales, elles sont guerrières. Donc il est plus que probable qu'elles dérivent des anciens chants germaniques, dont l'existence est attestée par Tacite et par Éginhard.

CHAPITRE VI.

DE LA NATURE DES PREMIERS CHANTS GERMANIQUES. CE QUE L'ON PEUT ENTENDRE PAR « CANTILÈNES ».

Les chants des Germains présentaient ce triple caractère d'être chantés, d'être essentiellement nationaux, et militaires.

En nous appuyant seulement sur les deux textes de Tacite et d'Éginhard nous avons déjà attribué à l'ancienne poésie des Germains les caractères suivants :

1° C'est une poésie chantée ;

2° C'est une poésie toute nationale et qui, suivant Jornandès, avait toute la gravité et les apparences de l'histoire : « PENE HISTORICO RITU [1] ».

3° Enfin c'est une poésie toute militaire.

Mais c'est tout ce que nous pouvons légitimement conclure de nos textes. Cette poésie d'ailleurs est-elle uniquement lyrique? est-elle épique ? C'est ce qu'on ne peut affirmer à coup sûr ; et on en est réduit aux hypothèses : d'autant que le mot CARMINA employé par Tacite et Éginhard est un mot singulièrement vague

[1] Jornandès, *De Gothis*, cap. IV, D. Garet, édition de Cassiodore, I, p. 399.

et convient tout aussi bien aux strophes d'une ode qu'aux couplets d'une épopée.

Cependant, si nous nous reportons aux quelques fragments de poésie tudesque qui ont été retrouvés dans ces derniers temps et dont nous aurons lieu de reparler, nous oserons conjecturer que ces antiques poésies germaniques qui d'après Tacite et Éginhard *étaient tout à fait narratives par leur nature et épiques par leur sujet,* tinrent de bonne heure un honorable milieu entre la brièveté de l'ode et la longueur de l'épopée. C'étaient de petites épopées qui en général ne devaient pas renfermer moins de cinquante ni plus de cinq cents vers. Tout au moins on peut affirmer ce fait à partir de l'époque mérovingienne.

Les savants ont donné à ces chants le nom de cantilènes, qui se trouve employé par Orderic Vital pour désigner des poëmes analogues. Le mot est heureux et peint bien la chose.

Définition de la cantilène : « C'est un petit poëme d'origine germanique, écrit d'abord en langue tudesque, à la fois lyrique et épique, national et guerrier, toujours chanté. »

Nous l'admettrons aussi en définissant dès cet instant la cantilène comme un petit poëme d'origine et de langue tudesques, toujours destiné à être chanté, toujours national et militaire, lyrique par ses proportions et par son entrain, épique par son sujet et par ses tendances.

Ce poëme, comme nous allons le démontrer, a persisté sous les deux prèmières races de nos rois.

Un dernier mot avant d'entreprendre cette démonstration. Il est certain que la race franque, autant et plus que toutes les autres nations germaines, avait un esprit et des tendances énergiquement poétiques. Ce fait jettera peut-être quelque lumière sur l'histoire de nos cantilènes et sur celle de nos épopées.

Leur persistance au milieu des plus mauvaises épo-

ques s'expliquera par la force de ce tempérament poétique de nos pères. Nous pensons enfin que, dans une histoire de l'épopée française, il faut tenir compte d'un monument tel que le célèbre prologue de la loi salique, non que ce prologue ait rien d'épique, non qu'il ait eu directement la moindre influence sur nos chants populaires, mais parce qu'il montre quelles étaient la jeunesse, la fierté, l'énergie, la poésie enfin de ce peuple dont nous descendons.

Les Germains, et les Francs en particulier, étaient une race poétique : le prologue de la loi salique le fait bien voir.

Voici ce prologue qui est le quatrième des prologues publiés par M. Merkel ; nous traduisons le texte latin qu'on a déjà bien des fois fait passer dans notre langue : « L'illustre nation des Francs a Dieu pour fon« dateur, elle est puissante dans la guerre, fidèle dans « la paix, profonde dans le conseil. Elle est belle de « corps et remarquable par sa blancheur, audacieuse, « rapide, terrible, récemment convertie à la foi catho« lique et pure de toute hérésie...

« Vive le Christ qui aime les Francs [1]. Puisse ce Sei« gneur des seigneurs, puisse Jésus-Christ protéger « leur royaume, remplir de sa grâce ceux qui le gou« vernent, conduire leur armée, les mettre à l'abri « derrière le rempart de la foi et leur accorder miséri« cordieusement et la paix, et la joie, et le bonheur! Car « c'est cette nation qui, forte et courageuse comme « elle était, a rejeté vigoureusement de sa tête le joug « odieux des Romains, et qui, après avoir reçu le saint « baptême, a recueilli les corps des martyrs que les « Romains avaient consumés par la flamme et tranchés « par le fer. Et elle les a enchâssés dans l'or et dans « les pierres précieuses... »

[1] On a voulu voir dans le *Vivat Christus* une pièce liturgique, une *acclamation*. Nous ne saurions partager ce sentiment, et la comparaison de ce document avec les véritables *acclamations* nous persuade au contraire que le *Vivat Christus* est tout à fait original et appartient en propre à l'auteur du prologue.

Le cœur bat en vérité quand on lit cette admirable prière. Certes, il n'y a rien dans la forme de ce prologue qui, encore un coup, fasse penser à nos cantilènes et à nos futures chansons de geste, mais nous ne craignons pas d'affirmer que toute notre poésie épique était contenue en germe dans ce prologue. La nation qui faisait précéder sa loi de telles paroles devait nécessairement produire un jour la *Chanson de Roland!*

CHAPITRE VII.

DE LA PERSISTANCE DES CANTILÈNES DURANT LA PREMIÈRE RACE.

La persistance des cantilènes sous la première race est d'abord prouvée par les deux textes de Tacite et d'Éginhard.

Les deux textes que nous avons précédemment cités peuvent suffire à prouver cette persistance. Tacite dit d'une part que les Germains CELEBRANT CARMINIBUS ANTIQUIS ORIGINEM GENTIS CONDITORESQUE. Éginhard dit de l'autre que Charlemagne réunit « BARBARA ET ANTIQUISSIMA CARMINA QUIBUS VETERUM ACTUS ET BELLA CANEBANTUR. Donc, entre Tacite et Éginhard, entre le premier et le neuvième siècle, entre Arminius et Charlemagne, ces chants primitifs ont persisté. Et ils ont persisté exactement avec le même caractère historique, avec le même caractère militaire: car rien ne ressemble plus aux *carmina antiqua* de Tacite que les *barbara et antiquissima carmina* de l'historien de Charlemagne. Encore une fois ces deux documents nous suffisent ; l'érudition n'a pas besoin de tant de

textes accumulés: cent preuves médiocres n'en valent point une bonne.

La persistance des cantilènes sous la première race est prouvée en second lieu par une cantilène du VII[e] siècle, consacrée à saint Faron et dont Helgaire nous a conservé des fragments.

Mais nous possédons un document précieux qui confirme les précédents sur ce même fait de la persistance des cantilènes germaniques pendant toute la période mérovingienne. C'est un extrait de la *Vie de saint Faron* [1], par Helgaire qui fut évêque de Meaux sous le règne de Charles le Chauve [2]. Le panégyriste de saint Faron [3] cite UNE CANTILÈNE DU SEPTIÈME SIÈCLE dans laquelle son héros est magnifiquement célébré. Il importe de préciser à quelle occasion fut composé ce chant essentiellement populaire.

C'était vers 620. Clotaire II reçut à Meaux les députés de Bertoald, roi des Saxons. Ceux-ci, avec une insolence toute barbare, défièrent Clotaire au nom de leur prince et de toute la nation saxonne. Ils firent même plus que le défier : suivant l'auteur du neuvième siècle, ils l'avertirent que les Saxons commandés par leur roi viendraient prochainement prendre possession du royaume de Clotaire « qui leur appartenait. » Grande indignation de Clotaire qui fait mettre la main sur les ambassadeurs et les jette en prison. Dans la première ardeur de sa colère, il décide que sans plus tarder on leur tranchera la tête le lendemain. Les leudes de Clotaire s'opposent de tout leur pouvoir, mais inutilement, à cette violation du droit des gens. C'est alors que Faron, qui n'était pas encore engagé dans les ordres sacrés, alla trouver dans leur prison les infortunés députés des

[1] Saint Faron fut évêque de Meaux, de 627 environ à 672.

[2] De 853-855 à 873-876, d'après le *Gallia Christiana*.

[3] La *Vie de saint Faron* a été publiée dans le recueil des *Historiens de France* (III, 501 et suiv.) et dans les *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti* (Secul. II, pp. 610 et suiv) .

Saxons. Faron leur apparut comme un libérateur. Il était jeune, il était éloquent, il était consumé de zèle pour les âmes. Il leur exposa, en termes simples et ardents, toute la doctrine catholique, les émut, les décida enfin à recevoir le baptême « qui, leur dit-il, les sauverait à la fois de l'éternelle mort et de la mort du lendemain. » Le lendemain en effet Clotaire voulut faire exécuter l'inique sentence. Plein de courage, Faron se leva et tint au roi ce discours qu'on ne saurait trop admirer : « Ces ambassadeurs, lui dit-il, n'appartiennent plus à la nation saxonne, mais au peuple chrétien. Le créateur et l'unique espérance de ce monde, Dieu, qui ne cesse d'opérer des miracles parmi nous, en a fait un cette nuit et les a convertis à la foi catholique. Oui, frappés sans doute par la prédication de quelque chrétien, ils ont été lavés cette nuit dans les eaux du saint baptême et tout à l'heure, quand je venais ici, je les ai vus couverts de la robe blanche des nouveaux baptisés [1]. » Le roi pleura, l'assemblée pleura, les députés furent sauvés, et ce furent, dit le biographe de saint Faron, ce furent les prémices de la future conversion de toute la nation saxonne. Clotaire d'ailleurs se vengea plus tard sur ce peuple des insultes de ces ambassadeurs : il dirigea une expédition contre les Saxons, les battit et en fit un épouvantable massacre [2].

[1] « Hos legatos certum est non esse gentis Saxonum, sed modo consortes effectos christianorum : sicut enim semper mirabiliter auctor orbis et spes unica mundi Deus operatur, ita in his etiam mirabilia ejus opera hac non defuerunt nocte, dum conversi ad militiam christianitatis, forte alicujus Dei fidelium gratia prædicationis operante, abluti sunt a sordibus unda sacri baptismatis, quos etiam me huc accedente vidi albere novis vestibus baptizatorum. » (*Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, Sæcul. II, p. 617. — *Historiens de France*, III, 504, 505.)

[2] Les mêmes faits sont rapportés dans le *Liber de gestis regum francorum* (cap. XLI), dans les *Gesta Dagoberti regis* (cap. XIV) et dans Aimoin (liber IV, cap. XVIII).

Nous n'avons pas ici à répondre à Hadrien de Valois qui a élevé des doutes contre la vérité absolue de tout le récit qui précède. Ce qu'il y a de certain et ce qui paraît un argument contre les doutes de Valois, c'est le chant populaire qui, d'après Helgaire, fut composé à cette occasion et dont l'historien de saint Faron nous a conservé des fragments. Quel intérêt aurait eu l'évêque de Meaux à inventer un pareil chant? Et, si ce chant est authentique, comment contester l'authenticité du récit d'Helgaire?

Mais il faut en venir à la cantilène elle-même. Helgaire affirme « que la victoire de Clotaire sur les Saxons en 622 donna lieu à un chant public, en langue vulgaire, qui circula sur presque toutes les lèvres et que les femmes chantaient en chœur et en battant des mains : « Ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium pene volitabat ora ita canentium feminæque choros inde plaudendo componebant. »

Puis Helgaire cite le chant populaire et le cite ainsi qu'il suit :

« De Chlotario est canere rege Francorum
« Qui ivit pugnare in gentem Saxonum.
« Quam graviter provenisset missis Saxonum
« Si non fuisset inclytus Faro de gente Burgudionum...

« Et in fine hujus carminis :

« Quando veniunt missi Saxonum in terram Francorum
« Faro ubi erat princeps,
« Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum
« Ne interficiantur a rege Francorum ...

Hoc enim rustico carmine placuit ostendere quantum ab omnibus celeberrimus habebatur [1]. »

[1] *Vita sancti Faronis, Meldensis episcopi; Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, Secul. II, p. 617; — *Historiens de France*, III, 505.

Conclusions tirées du texte d'Helgaire, dans sa *Vie de saint Faron* : 1° Les cantilènes tudesques ont persisté sous la première race.

2° Elles ont pu, dès lors, être chantées en langue vulgaire.

Et maintenant, tirons nos conclusions du texte qui précède :

1o Il est au moins très-probable que le texte du poëme est authentique. Helgaire encore une fois n'avait aucun intérêt à falsifier ou à supposer un tel document. Il l'avait trouvé tout frais encore dans la mémoire de ses contemporains, il l'écrivit sous leur dictée;

2° Plus de deux siècles séparent Helgaire de saint Faron et de la victoire de Clotaire II. Cependant le poëme du septième siècle était encore très-célèbre sous Charles le Chauve : ce qui prouve combien ces chants populaires avaient la vie dure, s'il est permis de parler ainsi, et avec quelle exactitude ils étaient transmis de génération en génération.

3° Les mots *carmen publicum... rustico carmine... juxta rusticitatem...* attestent-ils, comme l'ont affirmé certains érudits, que cette cantilène n'avait pas été à l'origine composée en latin ? Les fragments cités par Helgaire ne sont-ils qu'une traduction ? Faut-il en conclure que ce chant populaire était primitivement en langue tudesque ?

Nous ne le croyons pas.

Nous pensons au contraire qu'Helgaire n'a rien traduit et nous offre le texte original de la chanson dans cette langue qu'il appelle avec dédain *rustica* et *rusticitas* par opposition au beau latin qu'il se piquait de parler. Nous ne pourrions pas nous expliquer autrement la popularité prodigieuse de cette cantilène que les femmes même auraient chantée en s'accompagnant de leurs mains : il est certain qu'au septième siècle le plus grand nombre des femmes parlaient non pas le tudesque, mais cette langue rustique qui n'était autre que le latin en voie de devenir le français. D'où l'on

peut conclure que probablement dès le septième siècle certaines cantilènes *étaient déjà chantées en langue vulgaire*. Cette opinion est contraire à celles qu'on a professées jusqu'ici, mais le texte d'Helgaire ne nous paraît pas explicable autrement.

Rien d'ailleurs n'est plus plausible. Et, si nous quittions le terrain des faits pour le terrain moins sûr des hypothèses, nous serions tenté de croire que pendant les septième, huitième et neuvième siècles, la même cantilène et notamment celle d'Helgaire a existé en langue tudesque et en langue vulgaire. Le caractère germanique des cantilènes nous atteste qu'elles ont été composées par des Franks et que les Franks surtout devaient prendre plaisir à les chanter dans leur langue. Mais leur merveilleuse popularité ne peut se comprendre si elles n'ont pas été, dès Clotaire et avant lui, interprétées et chantées en langue vulgaire. C'est ce qui nous fait fixer deux siècles plus tôt que nos prédécesseurs l'époque à laquelle la langue vulgaire a pénétré dans les cantilènes. Nous attirons volontiers l'attention des érudits sur ce point délicat, et nous croyons avoir pour nous le texte de la *Vie de saint Faron.*

Notez bien que ce *carmen publicum* (qu'il ait été chanté ou non en langue tudesque) est tout à fait d'allure germanique : il n'a rien de celtique, rien de romain. Ce n'est pas une chanson militaire, brève, ironique, rapide comme celles des soldats romains. C'est un poëme qui offre un certain développement, puisqu'il commence par un exorde en règle : *De Chlotario est canere...*, etc., puisque Helgaire cite un couplet : *in fine carminis*. Ce chant a bien tout le caractère grave, historique, semi-épique, semi-lyrique des cantilènes que nous aurons lieu de citer plus tard. Il de-

vait consister en un certain nombre de couplets où était raconté tout au long le bel épisode de la conversion des députés saxons. Le second couplet cité par Helgaire n'est certainement pas le dernier; il serait au contraire d'après nous le second de tout le poëme, et Helgaire aurait fait erreur.

On n'a pas, croyons-nous, fait encore cette remarque que la cantilène, citée par Helgaire, offre de nombreuses ressemblances avec le début et avec certains épisodes de nos chansons de geste. Le *De Chlotario est canere rege Francorum* est l'équivalent des : *Oiez, seignors, bone chanson vaillant, Ce est de Karle le riche roi puissant*, etc., etc.

Quant à l'épisode des ambassadeurs insolents que le roi franc jette en prison et veut faire périr, mais pour lesquels intercèdent toujours les seigneurs qui entourent le prince et l'un d'eux avec une plus vive et plus courageuse insistance, cet épisode se retrouve en plus de vingt chansons de geste et au commencement de ces chansons. Citons notamment *Aspremont* où l'on voit Charlemagne jouer le rôle de Clotaire et Naime celui de saint Faron. C'est un simple rapprochement que nous faisons, et nous ne prétendons pas d'ailleurs que ces passages de nos épopées dérivent directement de la cantilène citée par Helgaire. Mais les allures tout au moins sont les mêmes.

En résumé LES CANTILÈNES PERSISTENT PENDANT TOUTE LA PREMIÈRE RACE. C'est ce qui résulte des textes d'Éginhard et d'Helgaire. Elles persistent surtout en langue tudesque, et ce sont sans doute ces chants tudesques que Charlemagne se proposera un jour de réunir en un corps d'ouvrage. Mais elles ont dès cette époque revêtu quelquefois le vêtement de la langue vulgaire, et c'est grâce à ce vêtement qu'elles ont peut-être conquis

leur plus vive, leur plus durable popularité. La même cantilène enfin a pu exister en tudesque et en latin. Mais, quoi qu'il en soit de la langue, c'est le caractère germanique qui domine dans tous les chants populaires de l'époque mérovingienne [1].

[1] M. Édel. Duméril a publié tout un volume de *Poésies populaires latines antérieures au* XII[e] *siècle ;* mais la cantilène de saint Faron nous paraît à peu de chose près la seule poésie *populaire* de tout ce recueil. Les autres pièces sont, pour la plupart, de médiocres compositions de rhétorique, comme il est facile de le reconnaître à la facture des vers, aux allusions mythologiques, à l'emphase, à l'étalage scientifique, à l'égotisme, et à vingt autres caractères. Comment, par exemple, considérer comme réellement populaire une composition pareille aux vers suivants sur la destruction d'Aquilée :

Ad flendos tuos, Aquileia, cineres
Non mihi ullæ sufficiunt lacrymæ....

Est-ce qu'ils sont d'origine et de diffusion *populaires*, ces beaux vers sur Rome qui rappellent une des plus belles hymnes du bréviaire romain :

O Roma nobilis, orbis et domina,
Cunctarum urbium excellentissima...

Que dire de ce chant à un jeune homme :

O admirabile Veneris idolum...

Et de ces vers ampoulés que l'éditeur a intitulés : *Chant des soldats de Modène:*

O tu qui servas armis ista mœnia,
Noli dormire, moneo, sed vigila :
Dum Hector vigil astitit in Troja...

Presque toutes ces œuvres sont dues à quelques beaux esprits de couvent, désireux de faire voir qu'ils connaissaient leur antiquité païenne. Le *Waltharius* lui-même, dont nous aurons à reparler, a été composé sur de vieilles légendes germaniques, mais a été défiguré par tous les artifices de la rhétorique. Sous cette forme nouvelle, il n'a jamais été populaire.

CHAPITRE VIII.

CHARLEMAGNE PERSONNAGE ÉPIQUE.

La poésie nationale des Francs n'avait plus de sujets ni de héros, dignes d'être chantés par elle : elle était destinée à périr.

Les cantilènes ont persisté pendant toute l'époque mérovingienne. Mais quels ont été leurs héros? Ceux des rois francs qui ont eu le plus de véritable grandeur et qui par là ont été le plus épiques. Et les sujets de ces chants primitifs ont été les plus célèbres victoires de la race franque pendant les sixième, septième et huitième siècles. Hélas! il faut bien le dire: après Clovis le sujet ne fut pas riche et les héros manquèrent de proportions. A défaut de grands triomphes on se rejeta sur de beaux épisodes comme celui de saint Faron. Malgré tout, de dignes sujets et de grands héros manquèrent de plus en plus aux poëtes cantilénistes. Et il est certain que la cantilène allait peu à peu disparaître et jeter au vent ses derniers accords, à moins qu'il ne sortît du sol germain quelque grand homme, quelque géant accomplissant de grands prodiges, capable de réveiller l'assoupissement légitime des poëtes et de la poésie de son temps, véritablement épique en un mot, et de taille à fournir la matière de plus d'une épopée.

Charlemagne paraît : sauve la poésie germanique en lui fournissant un sujet et des héros épiques.

Charlemagne parut: l'épopée germanique ne périt pas. Il était temps : encore un siècle de petits rois et de petites guerres, et c'en était fait de la grande poésie de nos pères. Nous sommes très-persuadé que sans Charlemagne nous ne posséderions pas aujourd'hui

une seule chanson de geste. Mais, tout au contraire, l'esprit habile d'un observateur n'a qu'à jeter un coup d'œil sur le Charlemagne de l'histoire pour s'écrier aussitôt : « Voilà le plus épique de tous les grands hommes. »

Rôle de Charlemagne dans l'histoire.

Il parut après que son père lui eut préparé les voies, dans lesquelles il entra avec une étonnante majesté. Il se fit une sorte de silence autour de lui, comme il s'en fait quand un grand homme se révèle. Et, jusqu'au dernier souffle de sa puissante poitrine, il ne démentit pas ce qu'on attendait de lui. Il fut à la fois grand conquérant, grand législateur, grand missionnaire. A la tête d'armées encore bien imparfaites, il traversa et retraversa l'Europe pendant plus de quarante ans, conquérant tout sur son passage, et se hâtant d'organiser ses conquêtes. L'Allemagne tout entière, l'Italie, l'Espagne et la France furent le théâtre de ses fortes victoires. Dans ces quatre pays, il y avait avant lui des centaines de petits princes et de petits royaumes. Avec Charlemagne, il n'y eut bientôt qu'un seul roi, et les yeux de l'Occident chrétien se tournèrent vers Aix-la-Chapelle, avec un effroi mêlé de respect et presque d'amour. Charles contempla cette obéissance universelle, et crut que l'instant était venu de créer une unité chrétienne au sein de ces peuples mal unis. Il se rappela qu'il y avait eu jadis un empire romain, et que le seul nom prononcé de ce redoutable empire faisait encore pâlir de peur les descendants de ceux qui l'avaient renversé. Il se crut assez grand pour honorer le titre d'empereur et n'en être pas diminué : il rétablit l'empire. Autant la pensée des Césars païens avait été jadis étroite et tyrannique dans la création de cet empire, autant sa pensée fut vaste et généreuse. Il avait devant les yeux l'idéal

de l'unité, et le poursuivait de tous ses efforts. Il réussit tant qu'il vécut : mais les mains de ses successeurs furent trop petites pour tenir le faisceau de tous les États de l'Europe chrétienne, ils le laissèrent tomber ; tout se dénoua, et le grand éparpillement de la féodalité commença. Les conquêtes de Charles ne demeurèrent pas : ses lois restèrent. Il ne créa rien en matière de législation, mais d'un fort coup d'œil il découvrit, dans le chaos des lois barbares, tout ce qui était noble et durable. Il rendit la vie à ces bons éléments, et laissa mourir le reste. Tout ce corps de lois était incomplet, il le compléta, et la magnifique série de ses Capitulaires est la suite naturelle de la loi salique et des autres lois germaines. Dans ses Capitulaires, il pense à tout ; il s'élève à tout ; il s'abaisse à tout. Mais on sent par-dessus tout que ce grand cœur aime l'Église et la veut toute belle, toute pure, *sine macula et sine ruga*. Il l'invite à réformer sa discipline, mais il l'invite avec une douceur toute filiale, et en s'agenouillant devant sa mère. Cinq grands conciles, ceux d'Arles, de Reims, de Tours, de Chalon-sur-Saône et de Mayence, font circuler, dans le corps du clergé latin, les flots d'un sang heureusement purifié. Charlemagne, d'ailleurs, vit clair pour l'Église dans l'avenir aussi bien que dans le présent. Il comprit d'avance qu'au milieu d'un désordre possible sous ses successeurs, une Église sans temporel serait une Église sans liberté. Pour que l'Église fût indépendante, il la confirma dans ses propriétés, et il avait l'esprit trop vaste pour croire sa couronne obscurcie par l'éclat de celle du Pape. On a fait gloire à Charles d'avoir créé l'Allemagne, il a fait mieux : il a créé le type chrétien de l'Allemagne et de l'Empire, qui consiste pour eux à rester toujours armés auprès de la vérité désarmée.

Ayant créé cet idéal et l'ayant légué à ses successeurs; ayant, lui qui savait si mal convertir, protégé dans tout son empire les travaux des véritables et pacifiques missionnaires, Charlemagne crut que son rôle était fini et se prépara à la mort. Il jeta un dernier regard sur son immense empire : il l'arrêta sur Rome, où le suppléant de Jésus-Christ était libre; il le fixa sur l'Allemagne, où des essaims de missionnaires évangélisaient de toutes parts, et, chantant d'une voix encore énergique les dernières paroles du Sauveur sur la croix, il mourut en saint et en roi. La majesté de sa mort surpassa celle de son couronnement.

Rôle de Charlemagne dans la légende.

Et maintenant transportons-nous en France quelques années après sa mort. Le sens historique n'est pas né au sein de ce peuple encore jeune et amoureux des légendes. Pourrons-nous jamais nous faire une idée de l'effet produit sur les intelligences du neuvième siècle par la grande figure de Charlemagne? Ses lois, sa piété, ses conquêtes, sont racontées avec frémissement, sont commentées, sont agrandies. L'absence de toute notion géographique permet à l'enthousiasme populaire de porter, jusqu'aux limites du monde, les limites des victoires du grand empereur. Son amour pour l'Église lui vaut, presque aussitôt après sa mort, les honneurs d'une canonisation populaire. Les clercs célèbrent, mais les générations militaires connaissent surtout son étonnante bravoure. Préoccupée des invasions des Sarrasins, l'émotion publique suppose bientôt qu'il a été, pendant toute sa vie, aux prises avec les infidèles. La taille et les proportions du géant vont toujours en croissant. On concentre, on résume en lui l'esprit de haine contre les musulmans et de résistance opiniâtre à leurs dangereux envahissements. On oublie les guerres contre les Lombards,

contre les Avares, contre les Wiltzes, contre les Saxons, ou plutôt on transforme en Sarrasins les Lombards, les Avares, les Wiltzes, les Saxons et tous les ennemis du fils de Pépin. Bref, on en vient aisément à croire que Charles n'a fait qu'une seule guerre durant tout son règne, et que cette guerre a été dirigée contre les musulmans. Mais quelle guerre héroïque! quels triomphes! quelles défaites même! Les méridionaux ont gardé le souvenir d'une défaite de l'arrière-garde de Charles dans les gorges des Pyrénées; cette défaite n'est pas l'œuvre des Sarrasins, mais des Vascons; n'importe: il suffit qu'elle ait eu lieu au retour d'une expédition en Espagne, et bientôt elle est transformée en je ne sais quel sublime Waterloo, dont toute la France, pendant plusieurs siècles, s'enorgueillit avec raison plus que de cent victoires. En résumé, un double travail s'exécute sur l'histoire de Charlemagne. Les clercs jettent sur ce tissu sévère les perles des légendes pieuses, les soldats y jettent l'éclat terrible des légendes militaires. Quelques années après la mort de Charlemagne, ce premier travail était à peu près terminé, et cette rapidité, avec laquelle un grand homme devient un héros épique, ne surprendra personne. Nos pères ont assisté au même phénomène. Plusieurs années après sa chute, Napoléon Ier était devenu un personnage épique. La critique moderne lui a retiré ces proportions légendaires, mais il les a conservées pendant plusieurs années, et notre enfance a été le témoin de ce triomphe de la légende et de l'épopée napoléoniennes.

Nous aurons lieu de voir, dans les plus anciennes, dans les meilleures chansons de geste, se refléter cette première splendeur de la légende carlovingienne. Nous verrons jusqu'à quel point on avait donné les propor-

tions épiques au père de Louis le Pieux. Nous entendrons la voix de ces poëtes primitifs devenir ardente, émue, frémissante, toutes les fois qu'elle prononce le nom de Charlemagne. Nous les entendrons répéter qu'il n'y aura jamais d'homme pareil jusqu'au dernier jugement[1]. Donnant à son corps la taille d'un géant, ils placeront au côté du grand roi un ange qui est son ami familier, son conseil ordinaire[2]. Le soleil s'arrêtera à la voix de Charles comme il s'arrêta à la voix de Josué[3]. Au premier outrage, il se lèvera, plein d'une superbe colère, et s'écriera : « Que tous ceux qui m'ont méfait ne dorment pas, car Charles se réveille[4]. » Et enfin, après l'avoir représenté si terrible durant sa vie, ils le rendront redoutable encore après sa mort. Les cloches se mettent en branle au passage de son corps; dans son tombeau, à Aix-la-Chapelle, le vieil empereur n'est pas couché, non, il est assis. Il a son épée sur ses genoux et la tient dans son poing droit. Et cette épée menace encore la race païenne[5]!

Conclusion : « Sans Charlemagne nous ne posséderions pas d'épopées nationales. »

Mais nous ne voulons pas tracer par avance tout le portrait du plus grand et du plus Français de tous les héros de nos chansons. Il fallait, encore une fois, il fallait un homme de cette dimension pour que l'épo-

[1] N'ert mais tel home desques à Deu Juise.
(*Chanson de Roland*, édition Th. Müller, vers 1733.)

[2] Ez vus un angle ki od lui soelt parler.
(*Chanson de Roland*, *ibid.*, 2452.)

[3] Pur Karlemagne fist Deus vertuz mult granz :
Car li soleilz est remés en estant.
(*Chanson de Roland*, *ibid.*, 2458, 2459.)

[4] A feire tôt mes venjances venut est la vigille :
Qui m'ont meffet non dorment : qe Karlons se reville.
(*Entrée en Espagne*, ms. de Venise, f° 10, r°.)

[5] Teis sepulture n'ara mais rois en terre :
Il ne gist mie, ainçois i siet à certes;
Sur ses genolx l'espée en son poing destre,
Encor menace la pute gent averse....

pée française ne périt pas. Sans lui, nous aurions mérité le reproche stupide qui nous est souvent adressé: « La France n'a pas de poëme épique. » Avec lui nous avons un avenir de deux cents épopées et de cinq cents ans de poésie épique!

CHAPITRE IX.

PERSISTANCE DES CANTILÈNES DEPUIS CHARLEMAGNE JUSQU'AU ONZIÈME SIÈCLE.

Charlemagne a donné aux cantilènes une impulsion vigoureuse. Tout d'abord, il a témoigné publiquement de son amour pour ces chants de sa race, il en a fait lui-même une collection qu'il écrivit peut-être de sa main [1]. Il faut nous figurer le grand empereur, au retour de quelque expédition terrible, prenant plaisir à interroger les vieillards qui savaient par cœur les plus antiques cantilènes et écrivant sous leur dictée un recueil d'hymnes nationaux. Mais non-seulement il légua à ses descendants et à sa nation ces monuments qui devaient inspirer les poëtes et leur servir de modèles : il rendit encore un service plus grand à la poésie germanique en lui fournissant enfin dans sa personne et dans ses guerres un sujet digne

[1] Barbara et antiquissima carmina... SCRIPSIT memoriæque mandavit. (Eginhard, *Vita Caroli Magni*, cap. XXIX.)

d'elle. Par là fut assuré l'avenir de cette poésie.

Et les cantilènes, au neuvième et au dixième siècles, prirent un essor qu'elles n'avaient pas osé prendre sous les Mérovingiens. Depuis Charlemagne, il leur poussa des ailes. Nous possédons des documents qui, siècle par siècle, nous permettent de constater leur persistance : plus que leur persistance, leurs progrès.

On possède deux cantilènes du IXe siècle : l'une, d'inspiration française, est celle de Saucourt ; l'autre, d'inspiration allemande, est celle d'Hildebrand et d'Hadebrand.

Au neuvième siècle, nous avons mieux que des indications : nous possédons deux cantilènes, l'une complète, l'autre par fragments. La cantilène que nous possédons dans sa précieuse intégrité est celle de Saucourt.

En 881, surexcités par une indignation légitime contre les sauvages ennemis de la chrétienté, contre les pillards normands, les Français poussèrent enfin l'indignation jusqu'à l'audace, et marchèrent au-devant de leurs oppresseurs. Dans les rangs de ces païens était un traître, sorte de Judas ou de Ganelon, qui livrait à la fois son pays et son Dieu : il s'appelait Isembard et était avoué de Saint-Riquier : le chef des Normands était Gormond. Furieux, exaspérés à la fois contre les hommes du Nord et leur infâme allié, les chrétiens commandés par Louis III, fils de Louis le Bègue, se jetèrent sur les envahisseurs : c'était à Saucourt, en Vimeu. La journée fut belle, et les poëtes de France eurent une nouvelle victoire à célébrer. Ils n'y manquèrent pas. Mais le chant tudesque qui avait longtemps fait frémir les cœurs de nos pères subit la destinée des autres cantilènes : il disparut. Mabillon, qui a retrouvé tant de monuments de notre histoire, retrouva ce monument de notre poésie. Mais, au dix-septième siècle, si l'on en excepte quelques érudits, qui s'intéressait aux ori-

gines de nos poëmes nationaux? Ce fut un Allemand, Jean Schilter, qui publia pour la première fois la cantilène de Saucourt; c'est un Allemand, M. Hoffmann de Fallersleben qui, en 1837, l'a mise au jour pour la seconde fois et en a accompagné le texte d'une traduction devenue nécessaire. Nous donnerons tout à l'heure l'interprétation française de ce chant national dont la date est certaine; car, ainsi que l'a remarqué un de nos meilleurs érudits : « Le roi Louis mourut sept mois après sa victoire, des suites de la fatigue éprouvée ou des blessures reçues durant le combat (le 4 août 882). Or la chanson fait des vœux *pour la santé* du roi vainqueur. Donc elle est antérieure à sa mort, au 4 août 882 [1]. »

A une autre extrémité de l'empire de Charlemagne, célébrant d'autres héros et les célébrant avec d'autres allures poétiques, chantaient d'autres poëtes [2].

Dans la couverture d'un manuscrit de Fulde, on a retrouvé un fragment de poésie tudesque que les paléographes ont jugé écrit au huitième ou au neuvième siècle. Il a pour sujet le combat d'Hadebrand avec son père Hildebrand. Faisait-il ou non partie des chants recueillis par Charlemagne, c'est ce qu'il est impossible d'établir. Mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'on y voit figurer plusieurs héros des *Niebelungen;* c'est que le style en est épique; c'est qu'il

[1] M. Paulin Paris.

[2] Ils chantaient depuis de longs siecles, comme nous l'avons établi. Plusieurs de leurs chants qui ont été compilés au quinzième siècle dans le *Heldenbuch*, ET QUE NOUS POSSÉDONS, remontent peut-être par leur version primitive plus haut que Charlemagne. Toutefois nous nous sommes abstenu, nous nous abstiendrons de le citer. Nous n'avions également aucune raison pour mentionner ici le fameux poëme anglo-saxon, connu sous le nom de *Beowulf*, et que Kemble ne pense pas être de beaucoup postérieur au septième siècle. Suivant nous le *Beowulf* est plutôt danois que saxon. V. Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, I, 35, 36.

renferme un épisode que nous aurons lieu de retrouver dans nos chansons de geste. Nous donnons à ce fragment le nom de cantilène, bien que les proportions du chant tout entier aient dû être plus développées, moins lyriques que celles de la cantilène de Saucourt. Nous citerons tout à l'heure le chant d'Hadebrand et d'Hildebrand, et nous essayerons d'en préciser le caractère [1].

Quoi qu'il en soit, ces deux poëmes suffisent pour

[1] Nous ne voulons qu'indiquer ici pour mémoire le *Waltharius* où se meuvent également des personnages que l'on retrouve dans les *Niebelungen*. L'argument tiré de ce poëme ne nous paraît pas assez probant pour une thèse qu'il faut défendre avec des preuves solides.

Le *Waltharius* est un poëme latin du dixième siècle, composé sur de vieilles poésies populaires et dont la plupart des péripéties se retrouvent dans les *Niebelungen*.

D'après M. Édelestand Duméril dont nous adoptons volontiers l'opinion, le premier dessein de ce poëme serait dû à un certain Géraud, *magister scolarum* à Saint Gall. Ekkehard I (mort en 973) l'aurait ensuite écrit d'après le plan de son maître Géraud, et Ekkehard IV (mort en 1036) l'aurait seulement corrigé. Ces derniers faits sont tirés des *Casus sancti Galli* (chap. IX, dans les *Scriptores* de Pertz, t. II, p. 118), et de l'*Anonymus Mellicensis*.

Le *Waltharius* contient 1456 vers hexamètres, et l'auteur s'est vivement préoccupé de devenir l'égal de l'auteur de l'*Énéide*. Il s'est imaginé, pour y mieux parvenir, de faire uniquement un centon de Virgile, et cela sur une donnée nationale et d'après une légende germanique :

> Attila rex quodam tulit illud tempore regnum
> Impiger antiquos sibimet renovare triumphos, etc., etc.

Rien n'est plus étrange que ce mélange de traditions barbares et d'un style trop civilisé. Dans son récit, le poëte latin a suivi rigoureusement les anciennes légendes qui remontent sans doute jusqu'au sixième siècle. Tout est païen dans son œuvre; tout en serait populaire si la rhétorique n'avait pas tout défiguré. Voici du reste le sommaire de tout le poëme :

« Attila, roi des Huns, réduit à merci les Franks, les Burgundes, les Aquitains qui se voient dans la nécessité de lui donner des otages. Ces otages, ce sont Hagen, fils d'un chef frank, Hildunt ou Hildegonde, fille du roi bourguignon, Walther, fils du roi aquitain. Les trois captifs d'Attila parviennent à s'enfuir : Hildegonde devient la femme de Walther. Celui-ci, à peine échappé aux mains d'Attila, entre en lutte avec les Franks et avec son ancien compagnon de captivité, avec Hagen lui-même. Après une guerre horrible, les deux adversaires se réconcilient et le poëme se termine par leur baiser de paix. Une chronique du onzième siècle reproduit ce récit et le complète en prétendant que le fameux

prouver jusqu'à l'évidence la persistance des cantilènes pendant tout le neuvième siècle. A vrai dire, celle de Saucourt suffirait à cette démonstration. Nous ne voulons pas employer les textes de l'astronome limousin et de Thégan, qu'un érudit distingué de nos jours a cités pour établir la même vérité que nous établissons ici. L'astronome limousin dit, en effet, du héros de Roncevaux: *Quorum nomina,* QUIA VULGATA SUNT, *dicere supersedi*[1], mais le *quia vulgata sunt* n'est qu'une preuve bien vague en faveur de la persistance de nos cantilènes. Quant à Thégan, c'est bien à tort que M. d'Héricault lui fait dire, dans la *Vie de Louis le Débonnaire*, que « ces poëmes étaient entrés pour une partie importante dans l'éducation de ce prince ». Nous avons cherché dans Thégan cette précieuse affirmation, et nous n'y avons trouvé que cette phrase : « POETICA CARMINA GENTILIA, quæ in juventute didicerat, respuit, nec legere, nec audire, nec docere voluit[2] ». Qui ne voit que le *poetica carmina gentilia* signifie uniquement les poëtes de la gentilité, les poëtes de l'antiquité païenne, pour lesquels Louis le Pieux eut toujours un dégoût prononcé [2]? Ce sens ne nous semble pas douteux.

Walther termina pieusement ses jours dans le monastère de Novalèse » (*Chronicon Novaliciense,* dans Pertz, VII, pp. 85-95).

Comme on le voit, rien, même dans le sujet de ce poëme, n'intéresse l'historien de la poésie française. Il est même permis de douter que les sources du *Waltharius* soient purement germaniques. D'ailleurs, nous renvoyons à la lecture du poëme lui-même qui a déjà été publié plusieurs fois et notamment par M. Édelestand Duméril (*Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, pp. 313-377).

[1] *Vita Hludovici imperatoris,* dans Pertz, II, 608.

[2] Thegan, ch. XIX, *Historiens de France*, VI, 78. M. d'Héricault cite encore, mais sans indiquer la source, un poëme du neuvième siècle, où l'on dit au sujet des poëtes populaires :

Pippinos, Carolos, Ludovicos et Theodricos,
Et Carlomannos et Lotharios canunt...

C'est ici le lieu de rappeler le fameux texte de la *Vie de saint Liudger*, par Altfrid. Ce document remonte, comme nous l'avons dit, à la première moitié du neuvième siècle. On y parle d'un aveugle, guéri par Liudger, « *qui antiquorum actus regumque certamina bene noverat psallendo promere*[1]. » Mais il est temps d'arriver à un texte plus important.

Il existe une vie de saint Guillaume de Gellone (IXe-XIe siècles) qui atteste la persistance et la popularité des cantilènes.

Il existe une *Vie de saint Guillaume de Gellone*, dont les Bollandistes, avec un peu de sévérité, fixent la date au onzième siècle[2]. Acceptons-la comme étant de cette époque, bien que Mabillon n'ait pas été aussi sévère, et l'ait attribuée à un auteur du neuvième siècle[3]. N'oublions pas que Guillaume de Gellone, dans nos romans, s'appelle Guillaume au court nez, et que ses exploits sont le sujet de plus de dix chansons de geste. Il est, avec Charlemagne et Renaud, l'un des trois centres de nos grands cycles. Quand donc le pieux auteur de la *Vie de saint Guillaume* nous dit que, de son temps, il circulait sur son héros une foule de chansons populaires, nous devons d'autant plus le croire sur parole, qu'à défaut des cantilènes primitives, tout le cycle de Guillaume au court nez nous est resté. Écoutons maintenant le langage de notre hagiographe[4] : « Quels sont les royaumes, dit·

[1] Pertz, II, 412.

[2] *Acta sanctorum Maii*, t. VI, pp. 809 et suiv.

[3] Il a publié cette *Vie* dans les *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*.

[4] « Quæ enim regna, quæ provinciæ, quæ gentes, quæ urbes Willelmi ducis potentiam non loquuntur, virtutem animi, corporis vires, gloriosos belli studio et frequentia triumphos? Qui chori juvenum, qui conventus populorum, præcipue militum ac nobilium virorum, quæ vigiliæ sanctorum dulce non resonant et modulatis vocibus decantant qualis et quantus fuerit; quam gloriose sub Carolo glorioso militavit; quam fortiter quamque victoriose barbaros domui et.... quanta ab eis pertulit, quanta intulit, ac demum de cunctis regni Francorum finibus crebro victos et refugas perturbavit et expulit? Hæc enim omnia et multiplex vitæ ejus historia, cum adhuc ubique pene terrarum notissima habeantur, nec modo ad hanc descriptionem pertinere videantur, jam nunc, ad

il, quels sont les pays, quels sont les peuples, quelles sont les villes qui ne redisent point la puissance du duc Guillaume, l'énergie de son âme, la force de son corps, ses glorieux et innombrables triomphes militaires ? Quels sont les chœurs de jeunes gens, quelles sont les assemblées des peuples, quelles sont surtout les réunions de chevaliers et de nobles, quelles sont les veillées religieuses (*vigiliæ sanctorum*) qui ne fassent retentir, qui ne chantent son histoire en cadence (*modulatis vocibus decantant*), qui ne disent point quel fut Guillaume et quelle fut sa grandeur, avec quelle gloire il a servi sous le glorieux Charles, avec quelle énergie et quel bonheur il a dompté les barbares, ce qu'il a eu à souffrir des païens, et ce qu'il leur a fait souffrir, et comment, enfin, après cent victoires, il les a mis en déroute et les a chassés de toutes les frontières de la France ? Tous ces faits, toute l'histoire de sa vie sont on ne peut plus connus de presque tout l'univers... » Remarquez les mots *modulatis vocibus decantant*, attestant qu'il s'agit ici d'une poésie chantée, et non pas seulement récitée. Mais remarquez surtout l'universalité de ces chants qui circulent dans tous les pays de la chrétienté, dans toutes les villes, dans toutes les campagnes, qui se trouvent sur les lèvres des jeunes gens, sur celles des chevaliers, sur celles même des religieux et des clercs. On voudrait définir la poésie populaire et en peindre la puissance qu'on n'emploierait pas d'autres mots ni d'autres couleurs. Il n'est pas de texte qui démontre plus vivement la vogue et la puissance des cantilènes.

Mais, dira-t-on, dans le passage précité de la *Vie de*

ea quæ religio beati viri et sanctitas expostulat, manus laborare incipiat e calamus » (*Vita auctore gravi sæculo XI scripta*, Acta sanctorum Maii, VI 811).

saint Guillaume, est-ce bien de cantilènes qu'il s'agit, et ne peut-on pas en appliquer aussi bien tous les termes aux premières chansons de geste, qui sont dérivées des cantilènes? Nous ne le pensons pas.

Le principal caractère des chansons de geste est d'être beaucoup plus développées que les cantilènes. La plus courte de nos épopées est à la plus longue de nos cantilènes ce que *vingt* est à *un*. En outre, dès que les chansons de geste ont été écrites, elles ont dû, à cause de leur développement même, n'être chantées que par les hommes du métier. La cantilène, au contraire, est courte, est vive, est rapide. Elle court aisément sur les lèvres de tout un peuple; tout le monde l'apprend, tout le monde la sait, tout le monde la chante. Il n'est pas besoin de jongleurs pour l'exécuter : la diffusion de nos chansons populaires, encore aujourd'hui, nous fait aisément comprendre celle des cantilènes. C'est pourquoi, dans le texte de la *Vie de saint Guillaume*, il ne peut être question que de cantilènes, et non pas de chansons de geste. Ce sont des cantilènes (supposez-les en aussi grand nombre que vous voudrez), ce sont des cantilènes seulement qui ont pu se graver dans la mémoire des peuples, et éclater dans leur voix. Il est vrai que c'est au sujet de saint Guillaume de Gellone, qu'Ordéric Vital a dit : *Vulgo canitur a joculatoribus de illo cantilena, sed jure præferenda est relatio authentica* [1]. Mais ici nous sommes à la fin du onzième siècle, et il n'est pas impossible qu'il soit question, dans le chroniqueur anglais, non pas de chants lyriques, mais des plus anciennes branches du cycle de Guillaume au court nez. C'est du moins ce que semblent indiquer les mots *ca-*

[1] *Orderici Vitalis Historia ecclesiastica*, lib. VI (édition de la Société de l'histoire de France, III, pp. 5, 6).

nitur a joculatoribus. La défiance même d'Ordéric Vital à l'endroit de la vérité historique de ces poëmes permet de supposer qu'ils avaient déjà reçu de grands développements légendaires, et avaient tout à fait revêtu le caractère épique.

Écartant donc de notre démonstration le texte d'Ordéric Vital, qui est susceptible de recevoir deux sens, et écartant, pour la même raison, les textes postérieurs d'Ekkehard [1] et d'Albéric de Trois-Fontaines [2], nous nous contenterons, pour le neuvième siècle, de la cantilène de Saucourt et de celle d'Hadebrand; pour le dixième, de la cantilène de sainte Eulalie, sur laquelle nous aurons lieu de revenir; pour le onzième siècle, du texte si important de la *Vie de saint Guillaume*, sans négliger cependant le passage de la chronique de Centule [3], où il est question de certains chants qui sont gravés dans la mémoire de tout le peuple: ce qui ne peut s'entendre des chansons de geste.

Conclusion tirée des textes précédents et de plusieurs autres : « Les cantilènes ont persisté du IXe au IXe s. »

Ces textes sont peu nombreux, mais nous paraissent péremptoires. Nous ne voulons pas faire usage de preuves récusables.

[1] « Aerbo quem in venatu a visonta bestia confossum VULGARES ADHUC CANTILENÆ RESONANT » (*Ekkehardi Uraugiensis abbatis Chronicon universale*, *anno* 1104). Nous ne pensons pas qu'on ait cité ce texte avant nous.

[2] Cet historien du treizième siècle fait plusieurs fois allusion aux *heroicæ cantilenæ* de son temps, et notamment quand il raconte le règne de Charles le Chauve. Il s'est défié de leur vérité historique, mais ne les croit pas cependant inutiles à l'histoire. Ces *heroicæ cantilenæ* sont des chansons de geste (Albéric de Trois-Fontaines a été publié en partie dans le recueil des *Historiens de France*, IX, 51; X, 285; XI, 349; XIII, 683; XVIII, 744 et XXI, 594).

[3] Hariulphe, auteur du *Chronicon Centulensis abbatiæ seu Sancti Richarii*, est mort en 1143; d'Achery a publié intégralement cette précieuse chronique qui s'étend de 625 à 1088 (*Spicilegium*, IV, 419-616). Le passage dont il est ici question se rapporte au fameux roi Gormond qui est un des héros de la cantilène de Saucourt, et c'est de cette défaite des Normands qu'Hariulphe veut parler quand il dit : *Quomodo sit factum non solum historiis* SED ETIAM PATRIENSIUM MEMORIA RECOLITUR ET CANTATUR (caput XX, p. 518 de l'édition de D'Achery).

CHAPITRE X.

CARACTÈRE DES CANTILÈNES CARLOVINGIENNES. — LES SOUVENIRS HISTORIQUES DEVIENNENT DE PLUS EN PLUS LÉGENDAIRES. — FORMATION DE DEUX COURANTS ÉPIQUES, L'UN ALLEMAND, L'AUTRE FRANÇAIS.

Les cantilènes carlovingiennes sont presque toujours militaires et nationales. Elles sont courtes et dramatiques.

La cantilène carlovingienne est presque toujours militaire. Un savant[1] a dit avec esprit qu'elle était « le bulletin des combats, l'ordre du jour ». Le même érudit, avec trop d'esprit peut-être et trop d'imagination, affirme que « chaque année, sous Pépin et sous Charlemagne, les cantilénistes se mettaient au courant et chantaient les événements de la dernière campagne. » Nous croyons difficilement à cette existence régulière des cantilénistes, et à cette périodicité de leurs fonctions. La cantilène, au contraire, nous apparaît comme une œuvre essentiellement spontanée et anonyme : ces deux caractères sont ceux de toute poésie populaire. La cantilène, il ne faut pas l'oublier, c'est avant tout une chanson populaire. Après avoir donné naissance à la chanson de geste, elle ne mourut pas, elle subsista pendant tout le moyen âge et survécut même à l'épopée, sa fille; elle vit encore, quoique bien dégénérée, et vivra toujours.

L'historicité des cantilènes diminue de plus en plus; la légende y prend la place de l'histoire.

Sous la seconde comme sous la première race, la cantilène est courte, mais surtout elle est dramatique. Les personnages ouvrent volontiers la bouche, et parlent sans que le poëte annonce leurs discours. Dans

[1] M. Paulin Paris.

les cantilènes, pas de transitions, pas de nuances, pas de fausses délicatesses : les faits se hâtent et les discours sont longs.

La cantilène est essentiellement d'origine historique. Tant qu'elle demeure actuelle, elle conserve à peu près ce caractère; mais, à mesure que son actualité s'éloigne, son *historicité* diminue. Certes, si nous possédions les cantilènes composées du temps de Charlemagne sur ses victoires en Espagne, nous aurions là, sans doute, une page d'histoire en même temps que de poésie nationale. Ces mêmes cantilènes, quelques années plus tard, sont complétement changées: les Vascons y sont devenus des Sarrasins; un préfet, presque inconnu, des marches de Bretagne, y est devenu le propre neveu de Charlemagne et le représentant de la France. Le roi Charles, qui subit cette défaite vers 778, y est déjà « le grand empereur à la barbe chenue », les anges descendent près de lui, le soleil s'arrête à sa voix. Et telle est la marche nécessaire des choses chez les nations jeunes : la poésie ne peut rester longtemps historique; l'histoire ne les charme pas assez. Loin d'avoir été un bulletin de combats, un ordre du jour, la cantilène a le plus souvent été un hymne national et guerrier, qui se chantait avant la bataille, et qui était plein de légendes. C'est avec ce caractère qu'elle est parvenue aux auteurs de nos premières chansons de geste.

Il suit de là que nous ne serions pas éloigné de créer, parmi les cantilènes carlovingiennes, deux familles de chants : les premiers historiques, les seconds légendaires. La cantilène de Saucourt appartient nettement à la première famille; la cantilène d'Hildebrand, malgré certaines apparences historiques, appartiendrait plutôt à la seconde. Mais il est temps de donner le

texte de ces deux poëmes, dont tous les mots sont précieux, et qui représentent à nos yeux des milliers d'autres chants disparus.

I. — Hildebrand et Hadebrand.

Texte traduit du chant d'Hildebrand et d'Hadebrand

« ... J'ai ouï dire que se provoquèrent dans une rencontre Hildebrand et Hadebrand, le père et le fils. Alors les héros arrangèrent leur sarrau de guerre, se couvrirent de leur vêtement de bataille et par dessus ceignirent leurs glaives. Comme ils lançaient leurs chevaux pour le combat, Hildebrand, fils de Herebrand, parla. C'était un homme noble, d'un esprit prudent. Il demanda brièvement : « Qui était ton « père parmi la race des hommes et de quelle famille es-tu? « Si tu me l'apprends, je te donnerai un vêtement de guerre « à triple fil : car je connais, ô guerrier, toute la race des « hommes. » Hadebrand, fils d'Hildebrand, répondit : « Des « hommes vieux et sages dans mon pays, qui maintenant sont « morts, m'ont dit que mon père s'appelait Hildebrand : je « m'appelle Hadebrand. Un jour il s'en alla vers l'est : il « fuyait la haine d'Odoacre; il était avec Théodoric et un « grand nombre de ses héros. Il laissa seuls, dans son pays, « sa jeune épouse, son fils encore petit, ses armes qui n'a- « vaient plus de maître : il s'en alla du côté de l'est. Depuis, « quand commencèrent les malheurs de mon cousin Théodo- « ric, quand il fut un homme sans amis, mon père ne voulut « plus rester avec Odoacre. Mon père était connu des guer- « riers vaillants : ce héros intrépide combattait toujours à la « tête de l'armée : il aimait trop à combattre, je ne pense « pas qu'il soit encore en vie. — Seigneur des hommes, dit « Hildebrand, jamais du haut du ciel tu ne permettras un « combat semblable entre hommes du même sang. » Alors il ôta un précieux bracelet d'or qui entourait son bras et que le roi des Huns lui avait donné : « Prends-le, dit-il à son fils, « je te le donne en présent. » Hadebrand, fils d'Hildebrand, répondit : « C'est la lance à la main, pointe contre pointe,

I PART. LIVRE I, CHAP. X.

« qu'on doit recevoir de semblables présents. Vieux Hun, « tu es un mauvais compagnon ; espion rusé, tu veux me « tromper par tes paroles, et moi je veux te jeter bas avec ma « lance. Si vieux, peux-tu forger de tels mensonges? Des « hommes de mer qui avaient navigué sur la mer des Vendes « m'ont parlé d'un combat dans lequel a été tué Hildebrand, « fils d'Herebrand. » Hildebrand, fils d'Herebrand, dit : « Je « vois bien à ton armure que tu ne sers aucun chef illustre, « et que, dans ce royaume, tu n'as rien fait de vaillant. « Hélas! hélas ! Dieu puissant, quelle destinée est la mienne! « J'ai erré hors de mon pays soixante hivers et soixante étés. « On me plaçait toujours à la tête des combattants; dans « aucun fort, on ne m'a mis les chaînes aux pieds. Et main- « tenant, il faut que mon propre enfant me pourfende avec « son glaive, m'étende mort avec sa hache, ou que je sois « son meurtrier. Il peut t'arriver facilement, si ton bras te « sert bien, que tu ravisses à un homme de cœur son armure, « que tu pilles son cadavre. Fais-le, si tu crois en avoir le « droit, et que celui-là soit le plus infâme des hommes de « l'est, qui te détournerait de ce combat dont tu as un si « grand désir. Bons compagnons qui nous regardez, jugez « dans votre courage qui de nous deux aujourd'hui peut se « vanter de mieux lancer un trait, qui saura se rendre maître « de deux armures. » Alors ils firent voler leurs javelots à pointes tranchantes qui s'arrêtèrent dans leurs boucliers ; puis ils s'élancèrent l'un sur l'autre. Les haches de pierre résonnaient.... Ils frappaient pesamment sur leurs blancs boucliers ; leurs armures étaient ébranlées : mais leurs corps demeuraient immobiles.... [1]. »

II. — Victoire de Saucourt [2].

Texte traduit de la cantilène de Saucourt.

Je connais un roi nommé le seigneur Louis, — Qui sert Dieu volontiers et que Dieu récompense. — Enfant, il perdit

[1] Traduction d'Ampère.

[2] Cette victoire est racontée par Hariulphe, auteur de la *Chronique de Centule* (caput XX. De Guaramundo, rege pagano sub quo ecclesia nostra combusta

son père, il en fut consolé, — Car Dieu le prit en grâce et devint son tuteur. — Il lui donna de bonnes qualités, des serviteurs fidèles, — Et un trône en France. Puisse-t-il en jouir longtemps ! — Il entra en partage de l'héritage avec Carloman — Son frère; ce fut pour tous deux un bonheur. — Mais, cela fait, Dieu voulut l'éprouver, — Et voir si, dans sa jeunesse, il soutiendrait l'adversité. — Il permit aux Normands de passer la mer, — Afin que les Francs reconnussent leurs péchés, — Pour détruire les uns et pardonner aux autres. — L'homme de mauvaise vie se soumit à l'expiation, — Le voleur repentant de ses méfaits — S'imposa des jeûnes et devint honnête ; — Le meurtrier, le ravisseur, — Le fourbe, tous firent pénitence. — Mais le roi craignait et l'empire était troublé ; — La colère de Jésus-Christ passait sur le pays. — Dieu enfin eut pitié. Voyant ces calamités, — Il ordonna au roi Louis de chevaucher : — « Louis, ô roi, « secourez votre peuple, — Si durement mené par les « hommes du Nord. » — Louis chevaucha contre les hommes du Nord, — Et Dieu fut loué par ceux qui se confiaient en lui. — Tous dirent (au roi) : « Seigneur, nous vous attendions. » — Et le bon roi Louis leur répondit : — « Consolez-« vous, mes compagnons, mes défenseurs, — Je viens, en-« voyé par Dieu qui m'a donné ses ordres. — Je réclame « vos conseils pour le combat, — Et je ne m'épargnerai pas « jusqu'à votre délivrance. — Je veux que les serviteurs de « Dieu me suivent. — La vie nous est laissée tant qu'il plaît « à Jésus-Christ. — S'il veut nous faire mourir, il en est le « maître. — Quiconque suivra la volonté de Dieu — Sera « récompensé, s'il survit, dans sa personne ; — S'il meurt, « dans sa famille. » — Alors il prit une targe et une lance, il poussa son cheval, — Impatient de se venger des ennemis. — En peu de temps, il joignit les hommes du Nord, — Et rendit grâce à Dieu de les avoir joints. — Il s'avança vaillamment, entonna un saint cantique ; — Toute l'armée

est : *Spicilegium* de d'Achéry, IV, 518), par Albéric de Trois-Fontaines (*Historiens de France*, IX, p. 58), par Lambert d'Ardres, etc.

chanta avec lui : *Kyrie eleison.* — Et quand finit le chant, le combat commença.—On vit le sang monter au visage des Francs, — Chacun fit son devoir, nul n'égala le roi Louis— En force, en hardiesse; il avait de qui tenir. — Il abattit les uns, perça les autres, — Et versa à ses ennemis — Une boisson très-amère. A la male heure furent-ils nés ! — Dieu soit loué ! Louis est victorieux. — Gloire à tous les saints ! la victoire est au roi, — Seigneur, conservez-le dans sa grandeur [1]. »

Nous avons plusieurs conclusions à tirer des deux documents qui précèdent.

Tout d'abord, nous sommes frappé de la physionomie différente de ces deux chants. L'un d'eux met en scène des héros dont nous ignorons jusqu'au nom, qui ne nous intéressent pas, que nous accueillons avec froideur. Et cette froideur est facile à expliquer, car Hadebrand et Hildebrand n'ont rien de Français. Ils sont profondément Allemands. Tout au contraire, je

[1] Traduction de M. Paulin Paris, d'après la traduction d'Hoffmann.— Le texte de cette cantilène nous est d'autant plus précieux qu'elle fut on ne peut plus populaire au moyen âge. M. de Reiffemberg (Philippe Mouskes, II, p. VII et suiv.) a recueilli avec soin toutes les allusions que les trouvères et les troubadours ont faites à cet événement et à ces chants véritablement nationaux. Un des plus admirables poëtes du midi, Pierre Cardinal, s'écrie dans une de ses satires violentes :

> Anc Carles Martels ni Girartz
> Ni Marsilis ni Algolans,
> *Nel rey Gormons ni Yzembartz*
> Non aucizeron homes tans *.

L'auteur de la *Chanson des Saisnes*, et un autre troubadour, Giraud de Cabreira, répètent encore avec émotion les noms de Gormond et du roi Louis. Mais, par un de ces hasards où les historiens de la littérature nationale voudront peut-être voir quelque chose de providentiel, M. de Ram découvrit, il y a quelques années, un fragment important d'un poëme sur Gormond et Isembard. Ce fragment a été publié par M. de Reiffemberg (Phil. Mouskes, II, p. x), sous ce titre : *la Mort du roi Gormond.* Ce poëme est d'une forme inusitée, en vers octosyllabiques et avec un refrain. Rien n'est plus intéressant que de le comparer avec la cantilène d'où il est sorti, et c'est la seule occasion que nous ayons eue jusqu'à ce jour de faire un rapprochement de cette nature.

* *Per folhs tenc Polles et Lombarz :* Raynouard, *Choix de troubadours*, IV, 345.

ne puis lire, sans une émotion profonde, la cantilène de Saucourt : elle me remue, elle me fait battre le cœur. C'est que je la sens française; c'est qu'un roi de France y figure, et un roi qui se bat à la française; c'est que je la sens chrétienne en même temps, et que le chant d'Hildebrand l'est beaucoup moins. Ces deux textes ont pu être écrits à peu près dans la même langue; mais enfin ce ne sont pas les monuments d'un même peuple. Il y a là deux littératures, deux nations en présence.

C'est depuis Charlemagne que se forment dans la poésie germanique deux courants épiques, l'un allemand, l'autre français.

Dès le huitième siècle et surtout depuis Charlemagne, deux courants épiques se forment visiblement dans l'occident de l'Europe. Le fleuve de la poésie tudesque se partage en deux cours. Le premier est celui de la poésie allemande, qui ira se perdre un jour dans l'océan des *Niebelungen;* le second est à nous, c'est le fleuve de notre poésie nationale, qui ira verser bientôt la fécondité de ses eaux dans le lit de nos épopées françaises.

La cantilène de Saucourt représente la poésie française; celle d'Hildebrand et d'Hadebrand représente la poésie allemande.

Et c'est la dernière fois que nous avons lieu de nous occuper de la poésie allemande, et des origines des *Niebelungen.* Nous nous donnons tout entier à l'histoire de notre poésie. C'est aux Allemands qu'il appartient de faire l'histoire de leur antique littérature, et ils y mettent d'ailleurs une ardeur singulière que les Français devraient un peu plus imiter.

La cantilène de Saucourt nous offre encore l'occasion de remarquer combien, en général, au neuvième siècle et plus tard encore, les cantilènes étaient loin de nos premières chansons de geste. Les procédés, les formules épiques ne sont pas encore trouvés. L'épithète homérique est absente. Dans le chant de Saucourt, je trouve une seule expression qui se rencontre dans nos premières épopées : c'est ce mot : « *A la ma-*

le heure furent-ils nés », qui est répété si souvent dans la *Chanson de Roland*, sous cette forme : « *Mar fustes* », etc.

Popularité et puissance des cantilènes.

Mais en revanche, quelle rapidité dans ces chants! Et combien leur puissance populaire n'est-elle pas plus considérable que celle des chansons de geste! L'épopée marche, la cantilène vole.

Aussi, dans nos premières épopées, voyons-nous constater cette puissance redoutable de la chanson populaire. De quoi se préoccupe Roland à Roncevaux? Sans doute et avant tout il pense « à France la douce « et à Charlemagne son seigneur, qui l'a nourri ». Sans doute et avant tout ces deux amours remplissent sa grande âme; mais il se préoccupe encore de ce que diront de lui, s'il est lâche ou s'il est vaincu, les chansonniers et les chansons de son pays. Ce vers revient à tout instant dans sa bouche :

Male chançun n'en deit estre cantée [1]...
Que nuls prozdom malvaisement n'en chant [2]...

Et quelle est cette chanson qui a eu l'immense honneur de faire trembler jusqu'à Roland? C'est la cantilène.

[1] Bataille avrum e forte [e] adurée...
Jo i ferrai de Durendal m'espée...
Male chançun n'en deit estre cantée...
(*Chanson de Roland*, éd. Müller, v. 1460, 1462, 1466.)

[2] Pur Deu vos pri que ne seiez fuiant,
Que nuls prozdom malvaisement n'en chant :
Asés est mielz que moerium cumbatant...
(*Chanson de Roland*, v. 1473-1475.)

CHAPITRE XI.

HISTOIRE ABRÉGÉE DES CANTILÈNES RELIGIEUSES.

Dès le douzième siècle, dès le commencement de la lutte entre les chansons de geste et les romans de la Table ronde, le bon sens du peuple et la sagesse de l'Église établirent, comme nous le verrons, une distinction profonde entre ces deux familles. Toutes les sympathies de l'Église, et même tout l'enthousiasme populaire, furent réservés aux épopées qui célébraient *gesta principum et vitas sanctorum*[1].

Gesta principum sanctorumque vitas! Notez cette glorieuse assimilation, nous dirons presque cette confusion entre les héros de la patrie et ceux de l'Église. Cette assimilation, cette confusion, ne sont point particulières aux premières chansons de geste; on peut, de bonne heure, les constater dans les cantilènes.

Toute poésie sincèrement populaire est à la fois religieuse et nationale.

Toute poésie sincèrement populaire, dans l'antiquité et dans les temps modernes, a présenté ce double caractère d'être nationale et religieuse en même temps. Les cantilènes ne pouvaient échapper à cette loi. Aucune religion, d'ailleurs, n'a autant respecté, n'a autant développé l'amour de la patrie que la religion chrétienne: aucune, par conséquent, n'a mieux autorisé ce rapprochement entre l'ordre religieux et

[1] Ce texte, sur lequel nous aurons occasion de revenir, est tiré de la *Summa de pœnitentia* du treizième siècle qui est conservée à la Bibliothèque impériale, Sorb. 1552, f° 91, r°, col. 2. M. Guesssard a le premier mis en lumière ce texte précieux, qui lui avait été signalé par M. Léopold Delisle.

l'ordre militaire. Les héros de l'Église, qui sont les saints, devaient nécessairement être placés dans le respect populaire à côté des héros de la patrie, qui sont les soldats.

Quoi de plus lyrique, du reste, et quoi de plus épique que les saints? Un ennemi du christianisme a fait tout récemment ce très-précieux aveu, « que, parmi les saints, il n'y avait pas un seul personnage vulgaire. » Rien de plus vrai, et c'est pourquoi ils sont si épiques. Rien n'est plus opposé que la vulgarité aux exigences de la poésie : les portes de l'épopée sont rigoureusement fermées à tout ce qui est vulgaire.

Cela est vrai surtout du christianisme dont la physionomie est militaire et qui s'est toujours montré favorable à l'amour de la patrie.

Les saints, d'ailleurs, et particulièrement les martyrs, se sont eux-mêmes qualifiés de soldats. Ce sont « les soldats du Christ ». Ce fut sans doute ce caractère qui séduisit le plus la race germanique lorsqu'elle se fit chrétienne, et voilà pourquoi le prologue de la loi salique se termine par de magnifiques paroles sur les saints. Eh bien! étant données les paroles de ce prologue, nous affirmons qu'il était impossible que les saints ne devinssent pas la matière d'un très-grand nombre de poésies populaires. Quand un peuple met tant de poésie chrétienne dans le texte de sa loi, c'est qu'il a de la poésie de reste à dépenser. Et il est arrivé, en effet, que dès l'époque mérovingienne il y a eu des cantilènes religieuses.

Il y avait des cantilènes religieuses en langue vulgaire dès l'époque mérovingienne.

La cantilène de saint Faron est tout au moins aussi religieuse que militaire.

Mais nous avons un texte précieux que Mabillon a publié, et dont il fixe la rédaction à la fin du septième siècle ou au commencement du huitième. C'est l'opuscule intitulé : *Miracula sancti Vulframni episcopi Senonensis*, qui, d'après le célèbre auteur du *De re diplomatica*, serait l'œuvre d'un contemporain de saint Vul-

fran. Or saint Vulfran était archevêque de Sens vers 690.

Parmi les miracles de ce thaumaturge, on cite la guérison d'un chanoine de Rouen, et ce chanoine, ajoute l'hagiographe, « est précisément ce Tetbald ou Thibaud de Vernon, qui a traduit un grand nombre de vies de saints latines, et particulièrement celle de saint Wandrille; qui les a assez heureusement fait passer dans la langue vulgaire, et *qui en a ainsi tiré de belles cantilènes d'après un certain rhythme musical :* ad quamdam rhythmici tinnuli similitudinem [1]. »

On peut citer comme exemple les cantilènes composées par Tetbald ou Thibaud de Vernon à la fin du VII[e] siècle ou au commencement du VIII[e].

Les cantilènes de ce Tetbald ne nous sont pas restées, et nous ne possédons aucun texte de cette nature pour les huitième et neuvième siècles. Mais, au dixième siècle, nous sommes dédommagés de tant de lacunes par la cantilène de sainte Eulalie, qui est à la fois un des premiers monuments de notre langue, et le plus ancien monument connu de notre poésie nationale. Comme les cantilènes de Tetbald, celle de sainte Eulalie a été composée sur des *Actes* anciens, que l'on a abrégés et rendus plus vivants. Comme celles de Tetbald, elle est surtout destinée à être chantée; elle a été faite : *ad quamdam tinnuli rhythmici similitudinem;* comme celles de Tetbald, enfin, elle est en langue vulgaire. Elle ne manque, d'ailleurs, ni d'élévation ni de beauté. C'est de la vraie poésie populaire, un peu rude, mais dramatique et forte.

Cantilène de sainte Eulalie (X[e] siècle) : texte et traduction; remarques sur sa versification.

En voici d'abord le texte [2]; puis la traduction :

[1] « Hic quippe est Tetbaldus Vernonensis qui multorum gesta sanctorum, sed et sancti Wandregilisi, a sua latinitate transtulit atque in communis linguæ usum satis facunde retulit ac sic ad quamdam tinnuli rhytmici similitudinem urbanas ex illis cantilenas edidit. » (*Miracula sancti Wulframni episcopi Senonensis, Historiens de France*, XI, p. 477. — *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, sæculum III, pars I, p. 368.)

[2] Ce texte a été publié plusieurs fois, notamment, par M. de Chevallet (*Origine et formation de la langue française*, I, 86, avec un *fac-simile*); par

Buona pulcella fut Eulalia :
Bel avret corps, bellezour anima.
Voldrent la veintre li Deo inimi,
Voldrent la faire diaule servir.
Elle n'out eskoltet les mals conseilliers
Qu'elle Deo raneiet chi maent sus en ciel.
Ne por or ned argent ne paramenz,
Por manatce regiel ne preiemen,
Neule cose non la povret omque pleier
La polle sempre non amast lo Deo menestier.
E por o fut presentede Maximiien
Chi rex eret à cels dis sovre pagiens.
El li enortet dont lei nonque chielt
Qued elle fuiet lo nom christiien.
Ell'ent adunet lo suon element :
Melz sostendreiet les empedementz
Qu'elle perdesse sa virginitet;
Por o s'furet morte à grand honestet.
Enz en l'fou la getterent, com arde tost.
Elle colpes non avret, por o no s'coïst.
A ezo no s'voldret concreidre li rex pagiens,
Ad une spede li roveret tolir lo chief.
La domnizelle celle kose non contredist :
Volt lo seule lazsier, si ruovet Krist.
In figure de colomb volat à ciel.
Tuit orem que por nos degnet preier
Qued avuisset de nos Christs mercit,
Post la mort, et à lui nos laist venir
Par souve clementia.

Eulalie fut une bonne vierge, — Elle avait un beau corps, une âme plus belle. — Les ennemis de Dieu la voulurent vaincre, — Voulurent la faire servir le diable. — Mais jamais elle n'eut écouté les méchants qui lui conseillent — De renier Dieu qui est là haut dans le ciel. — Ni pour or, ni pour argent, ni pour parure, — Ni devant les menaces du roi, ni devant ses prières, — On ne put jamais plier — La

M. Littré (*Journal des Savants*, octobre 1858, et *Histoire de la langue française*, II, 288); par M. Paul Meyer (*Note sur la métrique du chant de sainte Eulalie*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 5e série, t. II) et par M. Gaston Paris (*Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, 129, 130). — Nous l'avons dressé d'après le *fac-simile* de M. de Chevallet.

jeune fille à ne pas aimer le service de Dieu.— C'est pourquoi on la présenta à Maximien, — Qui était, en ce temps-là, roi des païens. — Il l'exhorte, mais elle ne s'en soucie guère, — A quitter le nom chrétien. — Elle rassemble toute sa force [1]. — Plutôt elle souffrirait la torture — Que de perdre sa virginité. — C'est pourquoi elle est morte à grand honneur. — Ils la jetèrent dans le feu pour qu'elle y brûlât vive. — Elle était toute pure; c'est pourquoi elle ne brûla point.—Le roi païen ne se voulut pas rendre à cela,— Avec une épée lui fit couper la tête. — La demoiselle n'y contredit pas, — Elle veut quitter le siècle, elle en prie le Christ [2]. — Sous la forme d'une colombe, elle s'envole au ciel. — Supplions-la tous de vouloir bien prier pour nous, — Afin que le Christ ait merci de nous — Après la mort, et nous laisse venir à lui — Par sa clémence.

La versification de cette cantilène a donné lieu à de longues dissertations. M. Littré en a voulu réduire tous les vers à la forme décasyllabique [3]. M. Paul Meyer n'y a vu, au contraire, qu'une série de petites strophes de deux vers,« dont les demi-strophes auraient, « deux par deux, le même nombre de syllabes, tantôt « neuf, tantôt dix ou onze [4]. » Enfin M. Gaston Paris a combattu le système de M. Meyer, en prétendant que l'auteur de la cantilène n'avait réellement tenu compte que des syllabes accentuées [5]. Nous nous rangerions plus volontiers à l'avis de M. Paul Meyer. Mais quant à l'assimilation de cette cantilène aux proses notkériennes, nous l'avons combattue chez M. Meyer, et

[1] M. Littré traduit : « *Et que pour cela elle abandonne sa doctrine,* » et M. de Chevallet : « *Avant que d'abandonner sa doctrine.* » — M. Guessard lit en deux mots : *A dunet,* et traduit en conséquence.

[2] MM. Littré et de Chevallet traduisent : Si Christ l'ordonne.

[3] *Histoire de la langue française,* II, 286 et suiv.

[4] *Note sur la métrique du chant de sainte Eulalie,* Paris, Franck, in-8, 1861.

[5] *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française,* par Gaston Paris, Franck, in-8, 1862; pages 127-131.

nous la combattons encore. Jamais, dans la prose notkérienne, il n'y a d'enjambement d'une strophe sur une autre strophe. Or, le fait contraire se produit plusieurs fois dans la cantilène de sainte Eulalie.

Nous profitons volontiers de cette occasion pour combattre un autre système relatif aux *tropes* liturgiques, dont on a voulu faire une poésie véritablement populaire, et « la part même prise par le peuple aux « saints offices. » Les tropes ne sont autre chose que des interpolations liturgiques. Au dixième et onzième siècles, il arriva qu'on ne trouva plus les offices assez longs, et qu'on les interpola avec rage. De là ces longues additions à la liturgie primitive, qui se trouvent intercalées entre toutes les phrases, entre tous les mots de l'antique office. Et ces déplorables interpolations deviennent tellement considérables qu'il faut des livres nouveaux, et de gros livres, pour les contenir : *les Tropaires*[1]. Eh bien ! nous avons lu le plus grand nombre de ces tropes, et n'y avons pas trouvé un seul chant populaire. C'est l'œuvre de quelques rhéteurs de couvent, c'est un exercice de rhétorique, c'est presque un recueil de *bons devoirs*. Jamais on n'a pu constater mieux que dans ces très-médiocres compositions la vérité de cet aphorisme : « L'adjectif est le plus grand ennemi du substantif. » Tout cela est long, prétentieux, languissant. Quelques tropes cependant sont mieux réussis : mais les uns et les autres sont savants, et c'est une œuvre essentiellement cléricale. Ajoutons qu'il n'y a pas à notre connaissance un seul trope en langue vulgaire. *En fait de poésie religieuse populaire*, IL N'Y AVAIT QUE LES CANTILÈNES.

Il nous faut achever ici tout ce qui se rapporte à

[1] V. notamment les beaux Tropaires conservés à la Bibliothèque impériale. Anc. fonds latin, 887, 1118, 1120; Suppl. latin, 1017.

Histoire des cantilènes religieuses depuis le xe siècle jusqu'à nos jours.

l'histoire des cantilènes religieuses : car nous n'aurons plus l'occasion de revenir sur cet intéressant sujet.

Sauf de très-rares exceptions, les cantilènes de l'ordre purement religieux n'ont point donné naissance à des chansons de geste, et nos grandes *Vies des Saints*, en vers français ou provençaux, ne sont point, suivant nous, dérivées de cette source[1]. Mais la cantilène religieuse a subsisté, avec sa forme brève, dramatique et vivante; elle a subsisté jusqu'à nos jours. Tous les chants populaires de la France qui présentent le caractère chrétien descendent de la cantilène, ou plutôt ne sont que des cantilènes. Quand paraîtra le recueil officiel de nos *Chants populaires*, préparé depuis longtemps, et pour lequel M. Ampère a donné de si claires et de si spirituelles instructions, on sera frappé de la vérité de notre affirmation.

M. Paulin Paris dit avoir entendu chanter dans son enfance :

Sainte Catherine était fille d'un roi.
Son père était païen, sa mère ne l'estoit.
Un jour en sa prière son père la trouva, etc., etc.

C'était là une véritable cantilène, tout à fait analogue à celle de sainte Eulalie. Par la grâce de Dieu, il y en a encore des milliers qui circulent sur les lèvres des nations chrétiennes. C'est encore avec les antiques cantilènes que bien des enfants chrétiens sont bercés et instruits. On ne saura jamais tout le bien produit par ces poëmes. Partout et toujours ils ont été une sorte de catéchisme poétique[2], un sermon mieux

[1] La *Chanson de saint Alexis* ne peut nullement être considérée comme une cantilène.

[2] Dans la *Vie de saint Adhelme*, par Guillaume de Malmesbury, on lit que ce saint ne négligeait pas les cantilènes et chansons en langue vulgaire, pour attirer ou retenir le peuple : « ADHELMUS NATIVÆ QUOQUE LINGUÆ NON NEGLIGEBAT CARMINA, adeo ut, teste libro Elfredi, par ei fuerit poesim anglicam posse facere,

I PART. LIVRE I, CHAP. XII.

écouté que tous les autres, une exhortation à toutes les vertus, un manifeste contre tous les vices. Puissent les cantilènes vivre toujours dans la mémoire du peuple ! On sait trop ce qu'il chante quand il ne chante plus les vierges Catherine et Eulalie, quand il ne chante plus les saints.

CHAPITRE XII.

D'UNE PRÉTENDUE ÉPOQUE INTERMÉDIAIRE ENTRE LES CANTILÈNES ET LES CHANSONS DE GESTE. — LÉGENDES LATINES. — CHRONIQUE DE TURPIN. — CANTILÈNES EN LANGUE VULGAIRE.

Observation préalable : « Nos chansons de geste ne sont pas une œuvre cléricale, mais une œuvre essentiellement laïque et même militaire. »

Nous nous sommes déjà élevé, nous nous élèverons encore plus d'une fois contre les tendances d'une école qui a voulu voir dans nos chansons de geste l'œuvre des clercs, presque l'œuvre de l'Église. On a été jusqu'à transformer nos épopées nationales en traités de théologie; on a presque répété au sujet de nos poëmes français, ce que l'on répète encore tous les jours au sujet de la *Divine Comédie*, que l'on regarde comme une sorte d'encyclopédie théologique du moyen âge. Ces idées sont fausses; elles le sont même à l'égard de l'œuvre de Dante, et peut-être essayerons-nous de faire un jour cette démonstration que plusieurs juge-

tantum componere... vel canere vel dicere. Denique commemorat Elfredus *carmen triviale* quod adhuc vulgo canitur Adhelmum facere, adjiciens causam qua probet rationabiliter tantum virum his quæ videantur frivola instituisse populum eo tempore semibarbarum. » (*Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, V, 167.) Et l'hagiographe ajoute que ces sauvages s'enfuyaient dès que la messe commençait, mais que saint Adhelme les retenait par ses chants.

ront difficile. Mais elles sont fausses tout particulièrement à l'égard de nos épopées nationales. Ces épopées sont une œuvre éminemment laïque, séculière, antithéologique. Elles portent à l'origine tous les caractères de la poésie populaire; à toutes les époques de leur histoire, elles sont avant tout guerrières. La poésie épique du moyen âge est chrétienne, elle n'est point théologique; elle sait son catéchisme si je puis parler ainsi, mais c'est tout, et quand elle le commente, c'est avec une piété toute militaire. Si quelque peintre était chargé de représenter la poésie épique du moyen âge, c'est l'armure du chevalier et non pas la robe du prêtre qu'il devrait jeter autour de ce robuste corps. Il ne faudrait pas mettre un livre, mais une épée, une grande et terrible Durandal, en ses mains énergiques. Il faudrait la montrer non pas assise devant un parchemin, mais à cheval sur un coursier comme Bayard ou Veillantif. Il ne lui faudrait pas donner l'air calme et recueilli d'un moine, mais l'allure d'un soldat; mais l'apparence de Roland tendant à Dieu son gant droit et serrant son épée contre son cœur, en s'écriant : « O ma Durandal, plutôt mourir que te laisser aux païens [1]. » Lisez *Roland*, lisez *les Lorrains*, lisez *Aliscamps*, lisez *Raoul de Cambrai*, *Ogier le Danois*, *Amis et Amiles*, et vous constaterez la justesse de notre assertion. Nous emploierons d'ailleurs toute une partie de cet ouvrage à le démontrer plus en détail. Encore un coup, tous ces héros sans doute sont chrétiens, ils prient, ils *battent leur coulpe*, ils sont animés du souffle des croisades, mais ce sont des soldats qui prient en soldats, qui parlent en soldats. A la même époque, où la

[1] *Chanson de Roland*, éd. Müller, v. 2336.

I PART. LIVRE I. CHAP. XII.

plupart de nos poëmes ont été composés, on a composé aussi des livres de théologie. Nous les avons, ces livres, nous possédons notamment des recueils de prières depuis le neuvième jusqu'au quinzième siècle. Eh bien! comparez ces œuvres à nos romans, comparez-les même avec Dante, et vous verrez de quel côté est la théologie. Vous serez étonnés, stupéfaits de la distance qui sépare de Dante saint Bonaventure et saint Thomas d'Aquin : car voilà les véritables auteurs de l'encyclopédie théologique, et non pas le poëte de la *Divine Comédie*, qui en théologie n'a eu trop souvent que des bégayements ou des subtilités. En ce qui concerne nos épopées, la distance est infiniment plus considérable. On a quelque peine à s'imaginer qu'à l'époque où furent écrites nos premières chansons de geste, qu'à cette époque même vivaient et écrivaient le grand saint Anselme, et un peu plus tard saint Bernard et Hugues de Saint-Victor, véritables géants, dont l'influence a été si grande sur toute l'école. Et maintenant comparez les admirables conceptions de l'auteur du *Proslogium*, l'éloquence savante et fougueuse du prédicateur de la seconde croisade, la science universelle et le mysticisme sublime du plus grand des Victorins; comparez-les, si vous l'osez, avec le christianisme rude, ignorant et un peu sauvage de nos épopées nationales. Non, non, une dernière fois non : il n'y a rien de clérical dans la composition de nos poëmes; tout y est laïque et même militaire. Voilà ce qu'il était nécessaire de dire avant d'aborder la question de la trop fameuse chronique de Turpin.

A quelle époque a été composée la chronique du faux Turpin? Est-elle ou n'est-elle pas antérieure à nos chansons de geste?

Il y a eu de longues discussions au sujet de ce problème qu'on avait posé en ces termes : « La chronique de Turpin[1] a-t-elle été le modèle ou l'imitation

[1] Le véritable Turpin fut archevêque de Reims, en 756, suivant les uns, en

de nos premières chansons de geste? » Aujourd'hui la polémique est terminée, et l'érudit qui se proposerait de défendre l'antériorité de la chronique de Turpin serait la risée de la France et de l'Allemagne.

Essayons cependant, dans une discussion rapide, de donner quelques raisons à l'appui de cette unanime conviction de l'Allemagne et de la France.

Dans un document historique, les mots en apparence les moins importants sont souvent ceux dont la critique sait tirer le plus de profit et qui contiennent le plus de lumière.

La *Chronique de Turpin* est postérieure à la première et même à la seconde moitié du IX[e] siècle: (Argument tiré du mot *Lotharingia*.)

Le seul mot : *Lotharingia*, qui se trouve au chapitre II de la Chronique de Turpin [1], nous permet de placer après l'année 855, peut-être même après l'année 900, la rédaction de ce document apocryphe.

Elle est postérieure à la première moitié du X[e] siècle, (Argument tiré de Flodoard;)

Flodoard qui, dans son second livre de l'*Histoire de l'Église de Reims*, consacre une notice assez longue à l'évêque Turpin, ne dit pas un mot de la prétendue chronique. Donc on ne la connaissait pas de son temps, et elle est postérieure à la première moitié du dixième siècle. (Flodoard mourut en 966.)

Et à la première moitié du XI[e] siècle. (Argument tiré du mot *Portugalli*.)

Au chapitre XVIII de la Chronique de Turpin, il est dit que Charlemagne : « TERRAM PORTUGALLORUM *Dacis et Flandris dedit* [2]. » Or on n'a pas trouvé jusqu'ici le mot *Portugal* dans un document qui fût antérieur à l'année 1069. Donc, la chronique du faux Turpin serait, sinon postérieure à 1069, du moins peu antérieure à cette date.

753, suivant les autres. Les uns placent sa mort en 788, les autres en 811. La *Gallia christiana* place en 753 le commencement, et en 794 la fin de son pontificat. Flodoard lui a consacré un chapitre fort développé de son *Histoire de l'église de Reims*. (Livre II, ch. XVII.)

[1] Ms. de la Bibl. impériale, fonds de N. D. 133, f° 29 r°, 1[re] col., lignes 32, 33.

[2] Ms. de la Bibl. impériale, fonds de N. D. 133, f° 38 v°, 1[re] col., ligne 17.

I PART. LIVRE I, CHAP. XII.

La Chronique de Turpin est antérieure à 1180. (Argument tiré de la lettre de Geoffroi, prieur de Vigeois.)

Geoffroi, prieur de Vigeois [1], offrit aux religieux de Saint-Martial un exemplaire de cette *Chronique* qu'il s'était plu, dit-il, à corriger, à revoir et à augmenter. C'était vers 1180 [2]. La lettre d'envoi qui accompagnait le don du prieur nous est restée, et c'est un monument d'un prix inestimable : « On nous a *tout récemment* apporté de l'Hespérie un livre où sont racontées les illustres victoires de l'invincible Charles et les combats du grand comte Roland en Espagne. J'ai fait transcrire cette œuvre avec le plus grand soin, d'autant plus *que tous ces faits* ONT ÉTÉ JUSQU'ICI INCONNUS PARMI NOUS ET QUE NOUS NE LES CONNAISSIONS QUE PAR LES CANTILÈNES DES JONGLEURS. » Et le bon prieur ajoute que : « comme le texte, par la négligence « des copistes, en était altéré et les caractères presque « effacés en plusieurs endroits, » il a comblé ces lacunes. Mais, là-dessus, il éprouve un scrupule; il se demande si, par ces additions imprudentes, il n'a pas manqué de respect envers la mémoire de Turpin : « A Dieu ne plaise, s'écrie-t-il avec componction. Je « proclame bien haut, tout au contraire, que j'im-

[1] Il y a eu, parmi les érudits modernes, une singulière confusion au sujet de ce Geoffroi. Les uns, comme MM. P. Paris et Génin, en font un prieur de Saint-André de Vienne qui aurait vécu en 1092; les autres, avec Dom Brial et M. de Reiffemberg, le regardent comme prieur de l'abbaye de Vigeois, vers 1180. Le texte original de cette fameuse lettre se trouve dans le ms. 5452 de la Bibl. impériale: il est aisé d'y recourir. On lit bien au commencement: « Gaufridus, *prior Vosiensis*, sacro Martialis conventui et universo clero Lemovicini climatis.» Pourquoi du reste un prieur de Vienne aurait-il écrit au clergé de Limoges; et n'est-il pas cent fois plus naturel d'attribuer le document en question au prieur d'une abbaye qui se trouvait dans le diocèse de Limoges? C'est le cas de l'abbaye de Vigeois. Nous adoptons complétement l'attribution et la date de Dom Brial.

[2] « La question de l'époque du Pseudo-Turpin semble prédestinée à faire commettre à ceux qui la discutent de curieuses bévues. Une fausse allégation de Ciampi, qui place en 1092 une *lettre écrite à la fin du douzième siècle*, a longtemps porté le trouble dans tous les calculs. » (Gaston Paris, *Bibl. de l'École des Chartes*, VI[e] série, t. I, pp. 386, 387.)

« plore le suffrage de ce grand prélat pour obtenir « grâce au tribunal du souverain juge! » Espérons que le prieur de Vigeois aura eu recours à d'autres suffrages.

Quoi qu'il en soit, c'est évidemment de notre chronique qu'il est question dans ce texte célèbre. Or ce texte est de 1180 environ; mais la *Chronique* doit être passablement antérieure, puisque le prieur de Vigeois constate que les caractères du manuscrit étaient presque effacés en certains endroits. Cherchons une date plus précise.

Elle est antérieure à l'année 1165. (Argument tiré d'une compilation sur Charlemagne, écrite vers 1165 et où se trouvent intercalés plusieurs fragments de Turpin.)

En 1165, l'empereur Frédéric Barberousse, au milieu de sa lutte contre la papauté, soutenant l'antipape Pascal, refusant de reconnaître le pape Alexandre, éprouva le besoin de donner à sa cause la popularité qui lui manquait. Il s'aperçut que l'idéal chrétien de l'Empire était toujours, aux yeux des peuples, la grande figure de Charlemagne. Frédéric résolut de donner plus d'éclat à celui dont il continuait si peu la politique, dont il voulait conserver et exagérer la puissance : l'antipape Pascal III canonisa le grand empereur. Pour préparer l'opinion publique, celle des lettrés du moins, à cette canonisation irrégulière, on chargea quelques clercs de recueillir et de coucher par écrit les actions et les miracles de Charlemagne : un de ces travaux nous est resté. L'auteur indique nettement le but de son travail : « Quatinus verus ille Christi cultor Fridericus Romanorum imperator vere augustus certior de sanctitate morum et vitæ beatissimi Karoli magni... amplius et perfectius gaudeat... Vere etenim speramus eum hujus canonizationis auctorem a Deo ad id præelectum [1]. » Après un prologue fort ampoulé, suit l'ouvrage du panégy-

[1] Ms. 133 du fonds N. D. à la Bibl. impériale, f° 1 v°, col. 1 et 2.

riste de Charles, divisé en trois livres. LE TROISIÈME LIVRE N'EST AUTRE QUE LA CHRONIQUE DE TURPIN [1], qui par conséquent est antérieure à 1165.

D'un autre côté, la présence du mot *Portugalli* nous atteste que la même chronique doit être peu antérieure à l'année 1069 [2].

Conclusion : La chronique de Turpin a été rédigée de 1060 à 1160 environ, à la fin du XI[e], ou au commencement du XII[e] siècle.

C'est donc entre 1060 et 1160 que nous placerons la rédaction de la chronique du faux Turpin. Pour mieux dire, elle appartient suivant nous à la fin du onzième siècle, ou plutôt encore au commencement du douzième [3].

La chronique de Turpin est postérieure à nos chansons de geste.

Mais le point capital, à nos yeux, est de savoir si ce document est antérieur, ou non, à nos plus anciennes chansons de geste. Ce problème n'est pas

[1] L'épître de Turpin à Leobrand est suivie de ces mots significatifs: *Sanctitatis beati Karoli-Magni assertiva* (ms. 133 N. D. f° 28).

[2] Après le chapitre du faux Turpin, intitulé : *De morte Caroli*, qui dans certains textes est le dernier de la Chronique, mais qui dans la plupart des manuscrits est suivi du récit de la mort de Turpin, on lit ces deux vers :

Qui legis hoc *carmen* Turpino posce juva*men*
Ut pietate Dei subveniatur ei.

Si ces vers faisaient véritablement partie du texte primitif (ce qui n'est pas facile à démontrer), ils prouveraient par leur seule présence que la chronique de Turpin n'a pu être rédigée avant le onzième siècle. On ne trouve pas en effet de ces vers à rimes léonines intérieures avant le onzième siècle. Mais nous n'avons pas osé employer cet argument et le donnons ici pour ce qu'il vaut.

[3] V. le texte original de la Chronique de Turpin dans les manuscrits de la B. I. 133 du fonds N. D. et 124 du fonds latin (ancien 6795), etc. La chronique de Turpin a été publiée pour la première fois à Francfort, en 1566, dans le recueil de Simon Schard: *Germanicarum rerum quatuor vetustiores chronographi*. Une seconde édition a été donnée par Reuber en 1584 (à Francfort). La troisième édition est celle publiée à Hanovre, en 1619. La quatrième est celle de Ciampi (1822), et la cinquième celle de M. de Reiffemberg, au tome II de sa *Chronique de Philippe Mouskes* (p. 489 et s.). Le texte de M. de Reiffemberg est dressé d'après l'édition de Reuber, mais il n'est pas à l'abri de la critique. Au chapitre XVIII, par exemple, nous lisons dans le texte imprimé, que Charlemagne donna : *terram Arragonis Picardis*. S'il y avait réellement *Picardis* dans les manuscrits, on aurait un élément de plus pour établir à quelle époque a été composée la chronique du faux Turpin: le mot *Picardi* en effet n'apparait pas avant 1200. Mais au lieu de *Picardis* les mss. nous donnent *Pictavis :* ce qui est bien différent.

difficile à résoudre. En son chapitre XI, le faux Turpin, parlant d'Ogier le Danois, constate lui-même l'antériorité des cantilènes : « Ogerius, dux Daciæ... « de hoc canitur *in cantilena* usque in hodiernum « diem quia innumera fecit mirabilia [1]. » Mais on pourrait objecter qu'il s'agit ici des cantilènes, et non pas des premières chansons de geste. La lettre de Geoffroy, prieur de Vigeois, répond à cette objection : « Avant l'apparition de la *Chronique*, on ne con- « naissait, dit-il, les victoires de Charlemagne et de « Roland que par les cantilènes des jongleurs : *nisi* « *quæ joculatores in suis præferebant cantilenis.* » Des deux textes qui précèdent, et dont le premier est de beaucoup le plus important, il résulte qu'avant la rédaction de la chronique de Turpin, IL Y AVAIT DES JONGLEURS, et DES POÈMES CHANTÉS PAR LES JONGLEURS. C'est tout ce que nous désirions savoir.

Premier argument tiré d'un texte même de la chronique où il est question des cantilènes dont Ogier est le héros.

Second argument tiré de la lettre du prieur de Vigeois, où il est question de *cantilenæ* exécutées par des jongleurs.

Autre question : « Les chansons de geste existaient avant l'œuvre du faux Turpin : c'est bien. Mais ont-elles été connues de ce chroniqueur, et lui ont-elles servi de modèle ? » Il faut ici remarquer que, malgré son titre pompeux : *De vita et gestis Caroli Magni*, la légende latine renferme presque uniquement le récit de l'expédition d'Espagne, suivi brusquement et sans transition du récit de la mort de Charles. Or, c'est là aussi le sujet de plusieurs de nos plus anciennes chansons de geste. Cette identité entre le sujet très-restreint de la Chronique et le sujet de nos épopées nationales serait-elle purement fortuite ? Non, non ; si la Chronique s'est bornée à ce récit, c'est qu'elle s'est bornée à imiter les poëmes contemporains qui avaient le plus de succès.

[1] Texte de M. de Reiffemberg. — Dans le texte du ms. 133 de N. D. à la Bibl. Imp. (f° 33, v°, col. 2) il y a seulement les mots suivants : « *de quo usque in hodiernum diem canitur* quod innumera fecerit mirabilia. »

Néanmoins, nous n'admettrons pas d'une manière générale que l'auteur de la chronique de Turpin ait eu sous les yeux *les mêmes poëmes que nous possédons aujourd'hui*. Nous l'admettrons pour *Roland*, après avoir comparé le texte d'Oxford avec la légende de Turpin : oui, c'est bien là, dans les deux documents, le même récit, bien qu'arrangé par le pieux auteur de la Légende; ce sont bien là les mêmes péripéties de ce Waterloo du huitième siècle, de ce Roncevaux où pâlit la gloire de la France. Il est vrai que Turpin, d'après la légende latine, ne meurt pas dans le combat; mais celui qui voulait se faire passer pour Turpin ne pouvait en bonne justice raconter sa propre mort. Et c'est là un de ces traits auxquels on reconnaît sa fraude.

Troisième et dernier argument tiré d'une comparaison philosophique et littéraire entre la *Chronique de Turpin* et la *Chanson de Roland*.

Mais nous ne pouvons admettre que le faux Turpin ait eu sous les yeux la version de l'*Agolant*, telle que nous la trouvons aujourd'hui dans notre *Chanson d'Aspremont*. Il a visiblement imité des cantilènes antérieures et que nous avons perdues, où cet Agolant était réprésenté tout autrement que dans le poëme dont nous venons de parler. A vrai dire, cet Agolant du faux Turpin n'est pas le même personnage que celui de nos chansons. Il nous a paru nécessaire de bien établir cette distinction [1].

Pour en revenir à l'antériorité de nos épopées nationales, il est un autre mode de démonstration et qui nous paraît plus concluant peut-être que l'appareil de toutes nos autres preuves. Veut-on décider entre la *Chronique de Turpin* et les premières chansons de geste, veut-on savoir de quel côté fut l'imi-

[1] V. le troisième livre du *Charlemagne* de Girard d'Amiens, et aussi la *Karlamagnùs-Saga*, dont M. Gaston Paris a donné un si bon résumé dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1864-1865.

tation et la copie, de quel côté fut l'invention et le modèle, il suffit de lire un chapitre de la chronique, un couplet du poëme. Il est, grâce à Dieu, des caractères auxquels le plagiat se trahit toujours. Même dans les œuvres littéraires, Dieu ne permet pas que le mensonge triomphe toujours.

En général le modèle est simple, la copie ne l'est pas. Le modèle est court, serré, vigoureux; la copie est longue, lâchée, sans nerf. La Chronique de Turpin est, à première vue, plus verbeuse, plus développée, plus compliquée que nos premières épopées : donc elle leur est postérieure.

Nous savons que nos premières épopées sont guerrières, et que toutes le sont. Pas une ne fait exception, durant la première moitié du douzième siècle tout au moins. Eh bien! la *Chronique* ne présente nullement ce caractère : elle est plus que chrétienne; elle est pieuse, elle est mystique. Les citations de la sainte Écriture et de la liturgie y abondent : il y a de longues dissertations théologiques, savantes, graves et traînantes; l'auteur va jusqu'à y exposer le symbolisme le plus élevé, le plus difficile. Mais surtout il recommande la construction de nouvelles églises. Le style d'ailleurs est de la plus déplorable redondance. Ce n'est pas là cette saine et belle latinité des bonnes *Vies des saints;* c'est cette emphase, c'est ce mauvais goût qui ont caractérisé le onzième siècle entre tous les siècles.

Or je comprends bien qu'un homme lettré, un clerc prenne entre ses mains un poëme populaire, le travaille et le retravaille, le polisse et le repolisse, le rende élégant, le fasse joli. De tels faits peuvent être fréquemment signalés dans l'histoire de la littérature. Mais qu'un poëte populaire prenne entre ses mains

l'œuvre d'un clerc, la dépolisse, la *déjolive*, si je puis parler ainsi, la rende à dessein rugueuse, grossière, brutale, lui enlève toutes ses élégances et les change en rudesses militaires, c'est ce que nous croyons véritablement impossible. Et c'est ce qui n'a pu se passer à l'égard de nos chansons de geste. L'auteur de notre *Roland* n'est pas l'abréviateur de la Chronique de Turpin : c'est le faux Turpin, tout au contraire, qui a été l'*arrangeur* de notre *Roland*.

Prenons un exemple pour mieux faire saisir notre pensée. Nous choisirons l'oraison funèbre que Charlemagne, dans la *Chanson de Roland* et dans la *Chronique* du faux Turpin, prononce sur le corps inanimé de son neveu Roland. Dans ce seul passage nous surprendrons le faux Turpin en flagrant délit de plagiat, mais surtout en flagrant délit de mauvais goût.

Écoutez les paroles de la chronique latine.

.... Invenit prius Carolus Rolandum exanimatum jacentem, conversis brachiis supra pectus in effigie crucis positum, et circuiens super eum, cœpit lacrymosis gemitibus et singultibus incomparabilibus, suspiriisque innumerabilibus lugere, manus complodere, faciem suam ungulis laniare, barbam et capillos vellere, et dixit altis sonis mœrens : « O brachium dexterum corporis mei, barba optima, decus Gallorum, spatha justitiæ, hasta inflexibilis, lorica inviolabilis, galea salvationis, Judæ Machabæo probitate comparatus, Samsoni assimilatus, Sauli Jonathæ mortis fortuna consimilis, miles acerrime, bello doctissime, fortissime fortiorum, genus regale, destructor Saracenorum, defensor christianorum, murus clericorum, baculus orphanorum, viduarum refectio, tam pauperum quam divitum relevatio ecclesiarum, lingua ignara mendacii in judiciis omnium, comes inclyte Gallorum, dux exercituum fidelium, cur te in has oras adduxi? Cur mortuum te video ? Cur non morior tecum ? Cur me mœstum

et inanimem dimittis? Heu miser! quid faciam? Vivas cum angelis, exultes cum martyrum choris, læteris cum omnibus sanctis. Sine fine tamen lugendum est super te, quemadmodum luxit et doluit David super Saul et Jonatham et Absalon.

Tu patriam repetis, nos tristi sub orbe relinquis,
Te tenet aula nitens, nos lacrymosa dies;
Sex qui lustra gerens, octo bonus insuper annos,
Ereptus terræ justus ad astra redis.
Ad paradisiacas epulas te cive reducto,
Unde gemit mundus, gaudet honore polus.

His verbis et similibus Carolus Rolandum luxit quamdiu vixit [1].

Et maintenant, en réservant nos observations sur le caractère de la légende latine, donnons le texte traduit de notre poëme national [2] :

Charles est revenu à Roncevaux. — A cause des morts qu'il y trouve commence à pleurer : — « Seigneurs, dit-il aux Français, allez le petit pas. — Car il me faut aller seul en avant — Pour mon neveu Roland que je voudrais trouver. —Un jour j'étais à Aix, à une fête annuelle. — Mes vaillants chevaliers se vantaient — De leurs batailles, de leurs rudes et forts combats; —Et Roland disait, je l'entendis :— Que s'il mourait jamais en pays étranger, — On trouverait son corps en avant de ceux de ses pairs et de ses hommes ; — Qu'il aurait le visage tourné du côté du pays ennemi — Et qu'enfin, le brave ! il mourrait en conquérant. » — Un peu plus loin que la portée d'un bâton qu'on jetterait, — Charles est allé devant ses compagnons et a gravi une colline.

Comme l'empereur va cherchant son neveu, — Trouve le

[1] *Chronique de Turpin*, texte de M. de Reiffemberg. Cf. le texte du ms. 133 du fonds N. D. (f° 42 r°, col. 1 et 2).

[2] *Chanson de Roland*, éd. Ch. Müller, 2855-2944.

pré rempli d'herbes et de fleurs — Qui sont toutes vermeilles du sang de nos barons. — Et Charles en est tout ému, il ne peut s'empêcher de pleurer. — Enfin le roi arrive sous les deux arbres; — Sur les trois perrons il reconnaît les coups de Roland. — Il voit son neveu qui gît sur l'herbe verte. — Ce n'est point merveille si Charles en est navré de douleur. — Il descend de cheval, il court sans s'arrêter. — Entre ses deux bras il prend le corps de Roland — Et de douleur tombe sur lui sans connaissance.

L'empereur revient de sa pâmoison. — Le duc Naime, le comte Acelin, — Geoffroi d'Anjou et Henri, frère de Geoffroi, — Prennent le roi, le dressent contre un pin. — Il regarde à terre, il y voit le corps de son neveu, — Et si doucement se prend à le regretter ! — « Ami Roland, que Dieu te prenne en pitié! — Jamais nul homme ne vit ici-bas pareil chevalier — Pour ordonner, pour achever si grandes batailles. — Ah! mon honneur tourne à déclin. » — Et l'empereur se pâme; il ne peut s'en empêcher.

Le roi Charles revient de sa pâmoison : — Quatre de ses barons le tiennent par les mains. — Il regarde à terre, il y voit le corps de son neveu, — Dont les yeux sont tournés et tout remplis de ténèbres : — « Ami Roland, que Dieu mette ton âme en saintes fleurs — Au paradis parmi ses glorieux ! — Pourquoi faut-il que tu sois venu en Espagne? — Jamais plus je ne serai un jour sans souffrir à cause de toi. — Et ma puissance, et ma joie, comme elles vont tomber maintenant! — Qui sera le soutien de mon royaume ? Personne. — Où sont mes amis sous le ciel ? Je n'en ai plus un seul. — Mes parents ? Il n'en est pas un de sa valeur. » — Charles s'arrache à deux mains les cheveux — Et cent mille Français en ont si grande douleur — Qu'il n'en est pas un qui ne pleure à chaudes larmes.

« Ami Roland, je vais retourner en France, — Et quand je serai dans ma ville de Laon, — Des étrangers viendront de plusieurs royaumes — Me demander : Où est le Capitaine? —Et je leur répondrai : Il est mort en Espagne.—En grande douleur je tiendrai désormais mon royaume : — Il ne sera point de jour que je n'en gémisse et n'en pleure! »

« Ami Roland, vaillant homme, belle jeunesse, — Quand je serai à ma chapelle d'Aix, — Des hommes viendront, ils me demanderont de tes nouvelles. — Celles que je leur donnerai seront des plus pénibles et cruelles : — Il est mort, mon cher neveu, celui qui m'a conquis tant de terres. — Et voilà que les Saxons vont se révolter contre moi,—Les Hongrois, les Bulgares et tant d'autres peuples, — Les Romains avec ceux de la Pouille et de la Sicile, —Ceux d'Afrique et de Califerne. — Mes souffrances et mes douleurs augmenteront de jour en jour. — Et qui pourrait conduire mon armée avec une telle puissance, — Quand il est mort celui qui toujours était à notre tête? — Ah! douce France, te voilà orpheline. — J'ai si grand deuil que j'aimerais mieux ne pas être. » Et alors il se prend à tirer sa barbe blanche, — De ses deux mains arrache les cheveux de sa tête : — Cent mille Francs tombent à terre, pâmés.

« Ami Roland, que Dieu te prenne en pitié, — Et que ton âme soit mise en paradis! — Celui qui t'a tué a ruiné la France : — J'ai si grand deuil que plus ne voudrais vivre, — Toute ma maison est morte à cause de moi. — Fasse Dieu, le fils de sainte Marie, — Avant que je vienne à l'entrée des défilés de Sizer, — Que mon ame soit aujourd'hui séparée de mon corps, — Qu'elle aille rejoindre leurs âmes, — Tandis qu'on enfouira ma chair près de leur chair. » — L'empereur pleure de ses yeux, il arrache sa barbe : — « Grande est la douleur de Charles, » s'écrie le duc Naime.....

6

Il est impossible que la seule lecture des deux textes qui précèdent ne convainque pas tous les esprits justes de l'antériorité du poëme français. Dans la légende latine, Charles est surtout préoccupé de faire étalage de sa science biblique et de son beau parler. De là cette longue litanie, où Roland est tour à tour comparé à Judas Machabée, à Samson, à Jonathas, à Saül, à Absalon. Un clerc seul a pu trouver de telles comparaisons. Tous les artifices de la rhétorique sont d'ailleurs employés dans ces quelques lignes. Les *Heu*, les *O*, les *Cur* s'y heurtent l'un contre l'autre. Ce n'est pas ainsi que parle la vraie douleur, quand elle parle. Elle ne fait pas l'inventaire de celui qu'elle pleure; elle ne s'écrie pas : « O brachium, ô barba, ô spatha, ô lorica, ô hasta, ô galea... » Voyez le poëme original. Le grand empereur y est homme. Ce Charles qui fait trembler le monde, à peine a-t-il aperçu le corps de son neveu, qu'il descend de cheval, le serre entre ses deux bras et se pâme. Oui, il se pâme, et plusieurs fois. Il contemple doucement son neveu; à son immense douleur se mêle un sentiment moins généreux : il se préoccupe des destinées de son empire qui vient de perdre un tel soutien. Ces deux sentiments reviennent sans cesse dans son âme et sur ses lèvres, et rien n'est plus admirablement naturel que ce mélange de regrets et de craintes. Charles ne se contente pas de parler; il arrache sa barbe blanche et ses cheveux, il sanglote, et toute l'armée sanglote et se pâme avec lui. Et sans cesse le grand empereur se représente son retour en France : « On viendra alors lui demander des nouvelles de Roland; que répondra-t-il ? » Nouveaux pleurs, nouvelles alarmes. Non, je ne connais rien dans toute l'*Iliade* qui atteigne la prodigieuse beauté de cette oraison funèbre. Et pas un

artifice de rhétorique ne déshonore ces magnifiques vers : la seule exclamation qu'on y trouve est celle-ci : « Ami Roland, belle jeunesse. » Voilà la vraie douleur! Le faux Turpin n'a pas seulement pensé à la jeunesse de Roland. Est-ce que le premier cri d'un père, quand son enfant vient de mourir, n'est pas celui-ci : « Il était si jeune! » Non, non, plus nous y pensons, plus nous voyons dans la *Chronique* l'œuvre d'un rhéteur et dans la Chanson l'œuvre d'un poëte. Or, c'est une règle qui n'a jamais été violée : les rhéteurs viennent après les poëtes. Ils ne méritent pas de les devancer, ils ne les devancent jamais : dans l'ordre du temps, comme dans celui du mérite, la poésie vient avant la rhétorique.

Nous nous permettrons encore une observation qui, croyons-nous, n'a pas été faite jusqu'ici. Il est à remarquer que la *Chanson de Roland*, comme nos plus anciennes chansons, présente essentiellement le caractère germanique, et nous avons dit que l'on pourrait y retrouver toutes les lois barbares. La Chronique, au contraire, a gardé fort peu de cette législation germanique : elle est latine, elle est romaine. Nous en trouvons un exemple frappant dans le récit de la mort de Ganelon. Le faux Turpin rappelle en quelques mots le duel de Pinabel et de Thierry, ainsi que le supplice du traître :

« Sicque, traditione Ganelonis declarata, jussit illum Carolus quatuor equis ferocissimis totius exercitus alligari et super eos quatuor sessores agitantes contra quatuor plagas cœli, et sic digna morte discerptus interiit [1]. »

Ces quelques lignes suffisent au faux Turpin qui

[1] Chronique de Turpin, caput XXVI.

est ici beaucoup plus concis que le poëte. D'où vient? C'est que le poëme, en cet endroit, raconte tout au long la mort des trente parents de Ganelon qui s'étaient portés comme sa caution, comme ses otages, comme ses *pleiges* : Charles les fait pendre sans pitié. Ici, dans la Chanson, éclate formidablement le principe germain de la solidarité entre tous les membres d'une même famille. L'auteur de la Chronique était trop peu germain, il était trop romain pour comprendre ces choses : il n'a pas osé les placer sous les yeux de ses lecteurs, il a reculé devant cette législation barbare qu'il ne connaissait pas. Le poëte, lui, n'a pas reculé : c'est que tout était germain en lui. Mais, par là même, nous voyons que le poëte est antérieur et qu'il a vécu à une époque où l'on comprenait encore la théorie germaine de la solidarité et des otages. Cette preuve ne nous semble pas à dédaigner.

Quel a donc été le but du faux Turpin [1] ? Pourquoi

[1] C'est à dessein que nous n'avons point répondu à cette question : « Quel est l'auteur de la chronique de Turpin ? » Il nous semble qu'on n'a encore mis en lumière, pour éclairer ce problème, aucun argument que la saine critique puisse admettre. Sur quoi se fondent Ciampi et Daunou pour affirmer que ce roman a été composé vers 1092, par Geoffroi, moine de Saint-André, à Vienne en Dauphiné? Sur quoi se fondent d'autres savants qui ont vu dans le chroniqueur un moine espagnol? Et que dire de Génin qui n'a pas craint d'incriminer le pape Callixte II, et de lui attribuer ce méfait littéraire? Le tout parce que Callixte a prononcé quatre sermons en l'honneur de saint Jacques de Compostelle, et parce qu'au treizième siècle on cite une prétendue bulle du même pape où il est question du Turpin, archevêque de Reims, de ses *Gestes*, et de Charlemagne, « qui est allé en Espagne pour mettre les infidèles à mort. » Or cette bulle, à nos yeux, est manifestement fausse et ne présente aucun des caractères diplomatiques qui distinguent les lettres pontificales à cette époque. (V. le texte de cette bulle dans les *Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, par P. Paris, 1836, I, 215, 216, et dans le ms. 124 de la Bibliothèque Impériale, qui est du treizième siècle.) L'auteur du présent livre a l'intention de consacrer, dans ses *Éléments de diplomatique pontificale*, une dissertation spéciale à établir la fausseté de cette pièce de Callixte II, que le savant Jaffé n'a pas admise dans ses *Regesta Romanorum pontificum*. Qu'il nous soit

s'est-il donné la peine de traduire en latin médiocre la magnifique rudesse de nos cantilènes et de nos premiers poëmes? Il a voulu fournir une lecture attrayante aux clercs de son temps qui avaient sans doute quelque défiance à l'égard des romans; il a rédigé à leur usage une légende latine dans un style analogue à celui des Vies de saints. Et la langue latine a immédiatement donné à son livre ce cachet d'autorité que ne devaient jamais avoir les chansons de geste dans la société cléricale. Il faut bien se mettre devant les yeux l'état de la société aux onzième et douzième siècles, en ce qui concerne Charlemagne. On avait oublié le vrai Charlemagne; on se défiait un peu dans la région lettrée de celui que chantaient les jongleurs. Un homme d'esprit eut l'idée de traduire simplement les jongleurs en latin avec de certaines apparences hagiographiques. Et on ne reconnut plus nos poëmes ainsi déguisés, ou, si on les reconnut, on les prétendit copiés sur la fameuse Chronique. Le succès fut immense[1]. Bientôt l'œuvre du faux Turpin fut tra-

permis de présenter ici une seule observation : il existe sous la date du 2 avril (*Laterani*, 1121-1124) un acte *très-authentique* de Callixte II, adressé à l'archevêque de Tarragone, légat du Saint-Siége, et relatif à la guerre contre les Sarrasins d'Espagne. (*Bullarium romanum*, édit. Cocquelines, II, 129. — Martène, *Amplissima collectio*, I, 650.) C'est une exhortation vigoureuse à la croisade. Certes, si Callixte II eut jamais une occasion de citer la chronique de Turpin, ce fut bien en ce cas, alors qu'il s'agissait d'une guerre non-seulement avec les Infidèles en général, mais contre ceux d'Espagne en particulier. Or, dans la bulle en question, il n'est nullement question du faux Turpin. C'est déjà une grande présomption contre la doctrine de M. Génin, et cette présomption corrobore singulièrement les autres arguments tirés de la Diplomatique et que nous croyons irrécusables. Nous dirons plus : nous ne sommes pas éloigné de penser que la lettre authentique de Callixte a servi de prétexte et de modèle au faussaire qui a rédigé la fausse bulle. La commencement des deux actes présente des analogies frappantes.

[1] La chronique de Turpin jouissait d'une telle vogue au treizième siècle, que le grand encyclopédiste de cette époque, Vincent de Beauvais, arrivé au règne de Charlemagne, abandonne bientôt toutes les sources historiques et cite *in extenso* le faux Turpin (livre XXIV, chapitre XV et suiv.).

duite [1]. Les éditions s'en multiplièrent. Peu de chefs-d'œuvre ont eu le succès de cette platitude.

En réalité, cette œuvre apocryphe eut une influence considérable sur nos chansons de geste elles-mêmes. Chose singulière! le faux Turpin, qui avait copié nos poëtes, fut bientôt copié par eux. Il eut cet honneur immérité. Un poëme conservé à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, et dont nous avons publié de longs extraits, l'*Entrée en Espagne*, reproduit, d'après la chronique de Turpin, tout l'épisode du combat entre Ferragus et Roland. Ce poëme, qui n'est qu'une compilation de plusieurs chansons, commence par ces vers :

L'arcevesques Turpins que tant feri d'espée
Enscrit de sa main l'estorie croniquée:
N'estoit ben entendue fors que de gent letrée [2]...

Mais le bon archevêque apparaît au poëte dans un songe, et lui ordonne, par amour pour saint Jacques, de traduire en vers sa chronique. Le poëte, hélas! n'a que trop obéi.

Ainsi n'exagérons rien. Si la chronique de Turpin a subi l'influence de nos premiers poëmes, nos derniers poëmes ont sensiblement subi son influence. Ce sera, si l'on veut, la conclusion de tout ce qui précède.

[1] La chronique de Turpin a été de très-bonne heure traduite en notre langue. Dès les premières années du treizième siècle, il faut mentionner la traduction qu'on connaît sous le nom de Michel de Harnes, et qui est renfermée dans les manuscrits 1444, 906 et 573 de notre Bibliothèque impériale. — Le manuscrit 124 contient une autre traduction qui fut offerte vers la fin du douzième siècle au comte de Saint-Pol, Hugues de Champ-d'Avesnes, ou plutôt à sa femme Yolande. Dans les *Chroniques de saint Denys*, la chronique de Turpin a été traduite en partie. Une autre traduction enfin a été publiée en 1527 : plusieurs érudits l'ont attribuée à Robert Gaguin, mais sans preuve.

[2] *L'entrée en Espagne*, ms. de Venise, f° 1 v°.

Et cela est si vrai que le succès de la *Chronique de Turpin* s'étendit à toutes les chroniques, parce qu'elles étaient en latin. On alla jusqu'à supposer l'existence de ces chroniques pour se donner le plaisir de les citer. Au treizième siècle, à l'époque des premiers remaniements de nos chansons de geste, il fut de bon ton d'annoncer, au commencement de chaque poëme, qu'on avait trouvé la matière de ce poëme dans quelque vieux manuscrit latin, dans quelque vieille chronique d'abbaye, surtout dans les manuscrits et dans les chroniques de Saint-Denis. On se donnait par là un beau vernis de véracité historique. Plus les trouvères ajoutaient aux chansons primitives d'affabulations ridicules, plus ils s'écriaient : « Nous avons trouvé tout cela dans un vieux livre. » Nous pourrions citer vingt exemples de ces singuliers avertissements [1].

Certains érudits ont pris à la lettre ces paroles de nos anciens poëtes, et n'y ont pas vu un mensonge, un artifice littéraire. Ils ont cru qu'en effet, les trou-

1 Fist la uns moines de *Saint-Denis en France*....
Si nos en ait les vers renovelés
Qui ot el role plus de cent ans esteis....
(*Enfances Guillaume.*)

A Saint Denis en France là où biau moustier a
En fu prinse l'estore c'on vos recordera :
De latin en roman ung clerc la translata
Pour recorder au peuple qui oïr la vora...
(*Jehan de Lanson.*)

L'estoire en fu trovée *el mostier Saint-Fagon*...
(*Helias.*)

A Saint Denis à la maistre-abaie
Dedanz .I. livre de grant ancesserie
Trovons escrit...
(*Girart de Viane.*)

A l'issue d'avril, un temps dous et joli,
Que herbelettes poignent et pré sont raverdi,
A Paris la cité estoie un venredi :
Pour ce qu'il est divenres, en mon cuer m'assenti
Qu'à *Saint Denis* iroie por prier Dieu merci.
A un moine cortois qu'on nommoit Savari
M'acointai tellement (Damedieu en graci)
Que le livre as histoires me montra.....
(*Berte as grans piés.*)

vères avaient demandé la permission d'entrer dans les bibliothèques d'abbayes, et que là, ils avaient réellement trouvé, soit dans une chronique latine, soit dans un vieux manuscrit de jongleurs, le sujet et le canevas de tout leur poëme.

En ce qui concerne les vieux manuscrits de jongleurs, la chose n'aurait pas été impossible, et nous serions prêt à l'accorder, si nous avions, en faveur de cette hypothèse, une preuve plus certaine que l'aveu de nos poëtes. Ces poëtes sont si menteurs!

Mais nous nous refusons à croire que nos premiers romans soient issus d'une chronique latine. Nous nous refusons surtout à voir dans ces chroniques, aux onzième et douzième siècles, une sorte de trait d'union entre les cantilènes et les chansons de geste. La *Chronique de Turpin* et toutes les légendes analogues, sont trop visiblement l'œuvre de quelque rhéteur de couvent, copiant sans intelligence et sans vie nos premières épopées nationales. Nous croyons l'avoir suffisamment prouvé par l'œuvre du faux Turpin. *Ex uno disce omnes.*

Conclusion de tout ce qui précède : « Nos chansons de geste ont leur origine dans les cantilènes en langue vulgaire, et non pas dans les légendes latines. »

La véritable origine de nos chansons de geste est uniquement dans les cantilènes [1]. Poëmes populaires, nos romans sont nés d'hymnes populaires.

Ces cantilènes, d'ailleurs, qui si longtemps avaient été orales, étaient depuis longtemps passées de la langue tudesque dans la langue latine et dans la langue vulgaire.

[1] La théorie qui fait sortir les chansons de geste des cantilènes a eu d'illustres adversaires et d'illustres défenseurs. Parmi ses ennemis, il faut nommer MM. Yonkbloet, Génin, Damas-Hinard et le marquis de Pidal, auteur d'un travail trop peu connu sur l'origine de la poésie castillane. Parmi ses partisans, on peut citer MM. Fauriel, Wolf et Barrois. M. Paulin Paris, qui s'était d'abord refusé à reconnaître aux cantilènes une aussi considérable influence, a eu le singulier courage de reconnaître son erreur et de se rallier franchement à

Nous avons la persuasion que, sous la première race, certaines cantilènes avaient existé concurremment en latin et en tudesque. Nous l'avons dit au sujet de la cantilène de saint Faron.

Sous la seconde race, nous possédons la cantilène française de sainte Eulalie. Or ce qui se passait dans l'ordre des cantilènes religieuses devait se passer en même temps et, à plus forte raison, dans l'ordre des cantilènes nationales. Et cela jusqu'au onzième siècle: les textes le prouvent.

C'est de ces cantilènes en langue vulgaire, et non pas des légendes latines, que vont sortir nos chansons de geste [1]. Car enfin nous voici arrivés à l'instant de leur naissance, et nous allons la raconter.

CHAPITRE XIII.

FORMATION DES CYCLES ÉPIQUES.

Partout où il y a épopée, il y a cycles.

La formation de cycles épiques n'est pas un fait particulier à notre littérature nationale. On peut dire

l'opinion de ses anciens adversaires. (V. dans le *Correspondant*, t. LVIII, p. 725 et ss., le remarquable article de M. Paris, intitulé : *Étude sur les chansons de geste et sur Garin-le-Loherain.*)

[1] Plusieurs érudits, au nombre desquels il faut placer M. Paulin Paris, ne reconnaissent guère plus aucune espèce d'autorité aux légendes latines, mais font une exception en faveur d'une vie latine d'Amis et d'Amiles qui, suivant eux, aurait donné directement naissance à notre chanson d'*Amis et Amiles.* Le fait est au moins douteux : à côté de cette vie latine ont dû coexister des cantilènes plus anciennes qui ont pu avoir sur notre poëme une influence plus immédiate. D'ailleurs, même en admettant l'idée de M. P. Paris, ce ne serait là qu'une exception, et elle confirmerait la règle. Nous observerons seulement que la légende latine d'Amis et d'Amiles se trouve le plus souvent dans les mêmes manuscrits que la Chronique de Turpin.

que presque toujours il y a cycles, là où il y a épopée.

S'il n'y avait, chez un peuple primitif, qu'une famille ou un événement de nature épique, c'est-à-dire ayant laissé de très-profonds souvenirs semi-historiques, semi-légendaires, dans la mémoire de ce peuple, l'épopée ne se diviserait pas en plusieurs cycles. Mais un tel cas ne se présente presque jamais.

Qu'est-ce donc qu'un cycle? Le mot, quoique moderne, est des plus heureux.

Un cycle est un groupe de poëtes et de poëmes *faisant cercle* autour d'un héros ou d'un fait considérable.

Un cycle, c'est un groupe de poëtes et de poëmes faisant cercle autour d'un événement, d'un héros ou d'une famille considérables.

Et il y a autant de ces cercles qu'il y a, dans un pays, de héros, d'événements ou de familles épiques. Les poëtes sont libres d'ailleurs de choisir leur cercle, de s'attacher à telle ou telle famille, d'aller grossir tel ou tel groupe.

Au centre de chaque cercle se tient l'événement ou le héros : tous les poëtes se penchent et s'empressent autour de lui, tous les yeux sont cloués sur lui, toutes les voix le chantent. Chez les Grecs j'aperçois plusieurs de ces groupes. J'en vois un autour de cette grande lutte de la Grèce et de l'Asie, autour de la guerre de Troie. J'en découvre un autre autour d'Œdipe; un autre autour d'Ulysse; un autre encore autour de ce grand type de l'humanité, de Prométhée qu'on enchaîne et qu'un Dieu délivrera. Et je ne parle pas du cycle national de la résistance aux Perses, qui fut pour la Grèce ce que nos croisades furent pour nous.

Ne cherchons pas d'autres comparaisons et transportons-nous dans notre France au moment où nos premiers poëmes s'y formèrent, et même auparavant. Car il est certain que la création de nos cycles épi-

ques remonte à l'époque des cantilènes et est antérieure à nos épopées elles-mêmes.

Dès cette époque nous voyons plusieurs cercles de poëtes et de poëmes se former autour de plusieurs événements et de plusieurs héros qui sont *centres*. En d'autres termes, nous assistons à la formation de plusieurs cycles.

Mêlons-nous à tout ce mouvement; approchons-nous tour à tour de tous ces groupes et essayons, en quelque manière *par-dessus l'épaule* de tant de poëtes, de découvrir quel est l'événement ou le héros central autour duquel ils s'empressent.

Les trois principaux cycles de la France sont ceux qui ont pour centres Charlemagne, Guillaume d'Orange et Renaud de Montauban.

Tout d'abord trois groupes plus considérables, plus nombreux que les autres frappent nos yeux, et autour de chacun d'eux je découvre de grandes figures que je ne tarde pas à reconnaître. Au centre du premier groupe, se tient Charlemagne; au centre du second, Guillaume d'Orange; au centre du troisième, Renaud de Montauban et ses frères.

Et ces trois cycles sont si bien les plus importants de toute notre poésie épique, que les poëtes du moyen âge l'ont eux-mêmes constaté de la façon la plus claire. Qui ne connaît aujourd'hui le texte célèbre de *Girard de Viane* :

> *N'ot que trois gestes en France la garnie :*
> Ne cuit que jà nuns de ce me desdie.
> *Dou roi de France est la plus seignorie*
> Et l'autre après, bien est droit que vus die,
> *Est de Doon à la barbe florie*,
> Cel de Maiance qui mout ot seignorie,
> Et de richesse et de chevalerie,
> S'il ne fu plains d'orgueil et de follie.
> De cel lignage où tant ot de boidie
> Fu Ganellons qui par sa tricherie
> En grant dolor mist France la garnie,
> Quant en Espaigne fist la grant felonie

Dont furent mort avuec gent paenie
Li .XII. per de France.

Oï avez dire en mainte chançon
Que de la geste qui fu de Ganelon
Furent atrait maint chevalier baron,
Fier et ardi et de moult grant renom :
Tuit seignor fusent de France le roion
S'en auz n'éust orgueil et traïson...
De cel linage qui ne fist se mal non
Fu la seconde geste.

La tierse geste, qui miels fist à prisier
Fu de Garin de Montglaine au vis fier.
De son lignage puis-je bien tesmoignier
Que il n'i ot ne coart ne lenier
Ne traïtor vilain ni losengier...... [1]

Les trois gestes, donc, d'après le poëte, sont : celles du Roi, c'est-à-dire de Charles; — de Doon de Mayence, dont sont descendus Renaud de Montauban et ses frères; — de Garin de Montglane, enfin, à la famille duquel appartiendra le célèbre vaincu d'Aliscamp, Guillaume.

La même division se trouve au commencement du poëme de *Doon de Mayence :*

Bien sceivent li plusor (n'en sus pas en doutanche)
Qu'il n'éut que trois gestes u reaume de France.
Si fu la premeraine de Pepin et de l'ange ;
L'autre après de Garin, de Montglane la franche,
Et la thierche si fu de Doon de Maïence [2].

Mais remarquez qu'au moment où écrivaient ces poëtes, l'esprit primitif et les allures de notre épopée s'étaient déjà bien modifiées. On avait déjà pratiqué ce procédé cyclique du moyen âge, sur lequel nous aurons lieu de revenir, on avait déjà consacré de

[1] *Girard de Viane.*
[2] *Doon de Mayence* (vers 3-7).

nouveaux poëmes au père, puis au grand-père, puis à l'aïeul de chaque héros primitivement épique. C'est ainsi qu'aux dixième et onzième siècles, Garin de Montglane et Doon de Mayence qui ont définitivement donné leurs noms à deux de nos cycles, étaient peu connus, étaient peu chantés. Et nous maintenons que Guillaume-au-court-nez a été le véritable centre, le centre premier de la geste de Garin; nous maintenons que les fils Aymon ont été le véritable centre, le centre premier de la geste de Doon de Mayence.

Nous restons, d'ailleurs, parfaitement d'accord avec l'auteur de *Girard de Viane*, et avec celui de *Doon de Mayence*.

Attachons quelques instants nos yeux sur les trois héros qui, suivant nous, sont les véritables centres de nos trois gestes : Charlemagne, Renaud, Guillaume. Ces héros sont essentiellement épiques.

Ils sont épiques, parce qu'ils sont malheureux; ils sont épiques, parce qu'ils sont saints. Rien n'est plus épique que le malheur. En étudiant les épopées de tous les peuples, on découvre qu'elles ont toujours célébré des malheurs et des malheureux. Le bonheur n'est pas épique; mais la sainteté l'est, parce qu'elle n'est jamais vulgaire.

Chose digne de remarque : les trois héros qui sont le centre de nos cycles ont tous les trois reçu dans l'Église les honneurs d'un certain culte. Saint Charlemagne, saint Guillaume de Gellone, saint Renaud. Je ne sache point qu'on ait encore insisté sur ce point.

De plus, ils sont malheureux. Deux défaites, deux Waterloo de la France sont le point définitivement central de nos deux premiers cycles : Roncevaux, Alis-

I PART. LIVRE I. CHAP. XIII.

camps. Quant à Renaud, il n'est célèbre que par ses douleurs, sa misère, son exil.

En même temps que les grands cycles, se forment les cycles provinciaux des Lorrains, de Girard de Roussillon, d'Aubry le Bourgoing, de Raoul de Cambrai, etc.

Voilà donc nos poëtes qui se pressent autour de ces trois héros, de ces trois douleurs épiques; voilà déjà trois cycles nettement formés. Ils ne doivent pas être les seuls. Dans les différentes provinces, d'autres groupes se forment autour de certains héros et de certains événements provinciaux.

Et voilà un certain nombre de petits cycles qu'on ne peut raisonnablement rattacher à aucun des précédents. Voilà, à l'est de la France, dans l'ancienne Austrasie, le cycle sanglant et sauvage des Lorrains qu'on pourrait appeler le cycle féodal par excellence, le cycle de la haine et de la guerre privée. Voilà le cycle de Gormond et d'Isembard dans le Ponthieu. Voilà le cycle de Raoul de Cambrai dans le Vermandois. Voilà le cycle d'Aubry le Bourguignon, de Girard de Roussillon, d'Élie de Saint-Gilles, d'Amis et Amile et de Beuves d'Hanstonne.

Un peu plus tard, par l'effet d'une sorte de maladie, que nous pouvons dès à présent appeler monomanie cyclique[1], les trouvères se donneront beaucoup de peine pour rattacher toutes ces petites gestes aux trois grands cycles : il y aura un mouvement immodéré de centralisation. C'est alors que l'on créera des parentés inattendues entre les héros des grandes et ceux des petites gestes. Les trouvères diront à Élie de Saint-Gilles : « Vous avez épousé Avisse, fille de Louis le Pieux. Entrez dans la geste du roi. » Ils diront aux Lorrains : « Il

[1] Cette monomanie cyclique, comme nous le verrons, eut deux résultats désastreux. Elle donna lieu, tout d'abord, à de ridicules généalogies; et, en second lieu, il arriva que les trouvères ne surent pas se mettre d'accord sur ces généalogies fabuleuses. Autant de poëmes, autant de généalogies différentes. Nul n'a mieux su mettre ce fait en lumière que M. D'Héricault, dans son *Essai sur l'épopée française* (p. 45).

vous faut entrer dans une geste quelconque, » et à cet effet ils imagineront de marier le dernier des Lorrains, Gerbier, avec la fille d'Aimeri de Narbonne. Force fut aux Lorrains d'entrer dans le cycle de Garin de Montglane. Rien n'embarrasse nos trouvères : tel héros ne rentre pas dans telle geste : vite un mariage pour unir ces deux familles imaginaires. C'est ainsi qu'Amiles épousa Belissent, fille de Charlemagne, et Raoul de Cambrai Aléis, autre sœur de Louis le Pieux. Mais la critique moderne s'est permis, non sans raison, de ne point tenir compte de ces mariages trop facilement conclus, et de laisser aux petites gestes leur vie propre et leur indépendance. Ainsi ferons-nous quand nous raconterons la légende de toutes ces familles épiques.

Nous venons de signaler la naissance de trois grands cycles et de sept ou huit cycles secondaires. Nous n'avons pas tout dit. Un de ses plus beaux fleurons manque encore à la couronne déjà si riche de nos épopées nationales.

Le dernier de nos cycles épiques est celui de la croisade.

Le cycle des guerres médiques avait été le dernier cycle poétique de la Grèce; le cycle de la croisade fut notre dernier cycle. Il ne se forma pas comme la plupart des précédents, à l'époque des cantilènes, mais seulement pendant la période suivante. En d'autres termes, les poëmes sur la croisade ne revêtent pas la forme lyrique de la cantilène, mais seulement la forme épique de la chanson de geste.

On peut étudier ces derniers poëmes en eux-mêmes, mais on doit étudier aussi l'influence considérable qu'ils exercèrent sur toutes nos autres épopées. Les faits relatifs aux croisades remplissent à peine cinq ou six poëmes; l'esprit des croisades anime toutes nos chansons de geste, et soulève la poitrine de tous nos poëtes.

Jamais d'ailleurs, jamais héros et événements ne furent aussi prodigieusement épiques que ceux de la première croisade. Combien pâlit la guerre de Troie devant la guerre de Jérusalem! Qu'est-ce que ces petites bandes de guerriers grecs vengeant une querelle vulgaire autour d'une ville sans souvenirs, si on les compare à ces multitudes de l'Occident s'abattant, terribles, autour de la ville sainte pour venger les droits de Dieu?

Si la sainteté est épique, quels saints personnages que Pierre l'Ermite et Godefroi de Bouillon, le grand Godefroi! Et si le malheur est épique, quel malheur est comparable à cet horrible blanchissement des plaines de l'Asie sous les ossements des croisés?

Et à peine cette grande expédition sera-t-elle finie, à peine Godefroi sera-t-il mort, que les temps épiques finiront. Les temps historiques commenceront avec le siècle de Philippe-Auguste. Saint Louis est trop un grand homme pour être un héros; il est trop dans la lumière de l'histoire pour pouvoir être placé dans le demi-jour de l'épopée. Un siècle plus tôt, il eût été épique : il ne l'est pas. Mais la prise de Jérusalem clôt bien cette série de siècles que chanteront nos épopées. Quel peuple, soit ancien, soit moderne, pourrait nous montrer au commencement et à la fin de ses temps épiques deux héros, deux géants, tels que Charlemagne et Godefroi?

CHAPITRE XIV.

TRANSITION, TRAIT D'UNION VÉRITABLE ENTRE LES CANTILÈNES ET LES CHANSONS DE GESTE.

Les cantilènes se transmettaient oralement; on ne les écrivait point. De là vient que nous en possédons si peu.

Considérons une dernière fois les cantilènes. Elles sont brèves, rapides, guerrières, lyriques avec une tendance à l'épopée. Elles sont surtout populaires et présentent tous les caractères des chansons populaires qui, jusqu'à notre époque, ont fleuri avec tant d'abondance sur le sol de la France.

De bonne heure, elles se sont dépouillées du vêtement de la langue tudesque et ont revêtu l'habit de la langue vulgaire.

Mais d'où vient que nous possédons si peu de cantilènes? D'où vient que nous n'avons pu en citer que trois ou quatre, dans une œuvre où nous aurions désiré en citer des milliers? C'est que les cantilènes étaient rarement écrites; c'est qu'elles étaient presque toujours orales. Elles volaient sur les lèvres de tout un peuple, sans que jamais les clercs eussent l'idée de les arrêter au passage, de les fixer, de les écrire. Si nous voulions considérer la poésie populaire de tous les peuples, nous aurions à constater le même phénomène.

Est-ce que les *Romances* espagnols ont été écrits au moment de leur composition, au moment de leur premier et de leur plus vivant succès? Non, la plupart d'entre eux n'ont été recueillis que bien plus tard. Les chansons populaires, à leur origine, ressemblent au fer dans la fournaise; on n'ose pas les saisir.

Ce n'est que plus tard qu'on y mettra la main, quand le fer sera tout à fait refroidi.

Nous avons eu tout récemment un exemple frappant de ce caractère oral de nos poésies populaires. Un homme de lettres intelligent, un vieil ami de notre art national, que les événements politiques avaient conduit au ministère de l'instruction publique, M. Fortoul, décréta, il y a quelques années, la publication d'un Recueil officiel et définitif de toutes nos chansons populaires. Et comment dut-on procéder pour saisir cette insaisissable poésie? On s'adressa aux instituteurs primaires qui allèrent s'asseoir au foyer des vieux paysans, qui les firent chanter, qui écrivirent tant bien que mal, sous leur dictée, ces chants défigurés par dix siècles, mais d'une popularité encore incontestable et d'une beauté encore éclatante. Et il faudra toujours en venir là. Qui n'entend pas chanter les paysans ne sait pas et ne saura jamais ce que c'est que la poésie populaire.

Mais si encore aujourd'hui de tels moyens nous sont absolument nécessaires pour enlever ces chants à la tradition et pour les fixer dans l'écriture, il est aisé de comprendre que, parmi les cantilènes des neuvième, dixième et onzième siècles, si peu soient parvenues jusqu'à nous. Voilà pourquoi nous sommes si pauvres; voilà pourquoi, au lieu de propositions irrécusables, nous sommes quelquefois forcé, dans cette histoire de nos épopées nationales, d'avoir recours à l'hypothèse.

Arrivé au moment où la cantilène se change, se transforme en chanson de geste, nous sentons plus que jamais cette nécessité. Là où il nous faudrait de nombreux documents, délicatement nuancés et nous offrant une sorte de gamme depuis la cantilène la

plus primitive jusqu'à la plus voisine de nos chansons de geste, durant toute cette période de transition, les monuments nous manquent complétement. Et il nous faudra avoir recours à des exemples tirés des littératures étrangères, pour pouvoir établir, avec un certain degré de probabilité, cette proposition capitale, que plusieurs savants ont formulée avant nous et à peu près dans les mêmes termes :

Les chansons de geste écrites dérivent des cantilènes orales.

LES CHANSONS DE GESTE DÉRIVENT DES CANTILÈNES. POUR FORMER UNE CHANSON DE GESTE, ON N'A EU QU'A JUXTAPOSER UN CERTAIN NOMBRE DE CANTILÈNES JADIS INDÉPENDANTES ET ISOLÉES.

C'est la plus plausible de toutes les hypothèses ; mais ce n'est qu'une hypothèse. Et il est certain que dans la plus ancienne de nos Chansons de geste on ne peut retrouver qu'avec beaucoup d'attention la trace effacée des cantilènes primitives dont la juxtaposition a pu former la *Chanson de Roland*.

Les premières chansons de geste ne sont qu'un chapelet de cantilènes.

Nous nous sommes livré avec soin à ce travail pénible, et nous avons la conviction que l'on pourrait reconstituer la série complète des cantilènes qui ont composé notre *Roland*. Mais déjà ces cantilènes ont subi dans cette chanson plusieurs transformations successives et y ont été fondues entre elles, et fondues, soudées avec tant d'art qu'il est extrêmement difficile d'apercevoir le lieu de la soudure.

Dans toute la *Chanson de Roland*, il n'y a peut-être, à nos yeux, qu'un seul passage dont on puisse dire avec quelque certitude : « Voilà une cantilène, la voilà dans son intégrité primitive, telle qu'elle existait sans doute avant d'être enchâssée dans le poëme épique. » Ce passage c'est le récit de la mort d'Aude, récit en vingt-neuf vers que rien n'annonce dans les couplets précédents, que rien ne prépare, et qui est à

I PART. LIVRE I, CHAP. XIV.

peu près isolé et indépendant au milieu du reste de l'action. Nous pensons que nous avons là la cantilène primitive qui pouvait autrefois être intitulée : « *Mort de belle Aude,* » et qui se chantait partout, avec cette même forme concise, rapide, dramatique, sublime[1].

A un degré moins grand de certitude, ou même de probabilité, nous verrions encore une cantilène primitive dans l'épisode admirable des présages de la mort de Roland. Et en général tous les couplets, ou bouquets de couplets, qu'on peut enlever à a chanson de geste sans nuire aucunement à la suite de l'action ; tous ceux qu'on peut retrancher de la sorte et qui forment par eux-mêmes *un* récit un et complet, peuvent être considérés comme ayant formé d'abord une cantilène.

Comme on le voit, tout cela est bien entaché d'hypothèse.

Preuve tirée des romances espagnols.

Par bonheur, il y a dans l'Europe chrétienne du moyen âge un pays tout voisin du nôtre et dont les origines littéraires jettent sur les nôtres une précieuse lumière. Nous voulons parler de l'Espagne. L'Espagne n'a pas été, comme la France, entraînée par ce mouvement irrésistible qui nous a emportés de la cantilène vers l'épopée. L'Espagne, sauf dans le poëme du Cid[2], n'a pas franchi ce pas décisif qui nous a fait changer nos cantilènes en chansons de geste ; elle s'est arrêtée à ces cantilènes qui sont connues parmi nous sous le nom de romances.

Or les romances espagnols ont été recueillis, un

[1] Il existe un *romance* espagnol exactement sur le même sujet.

[2] « Les Espagnols se sont contentés de la forme de leurs anciennes romances ; aussi n'ont-ils qu'un petit nombre de gestes artificielles comme l'*Alexandre*, imitation servile d'une geste française elle-même artificielle, et *le Cid*, composé vers la fin du douzième siècle avec des romances antérieures sans doute, mais sur le modèle des gestes françaises. » (Paulin Paris, *Étude sur les chansons de geste*, dans le *Correspondant*, t. LVIII, p. 732.)

peu tard, je le veux bien, mais ils ont été recueillis, et nous en possédons un bon nombre. Ces romances sont consacrés, le plus souvent, aux héros de la patrie, et sur le même héros on a composé plusieurs romances *dans lesquels sont successivement racontés les différents épisodes d'une même vie.* Chacune de ces cantilènes espagnoles a néanmoins une existence isolée et tout à fait indépendante : prenez-les aujourd'hui, juxtaposez-les, et vous aurez une sorte de poëme épique analogue à nos chansons de geste. Ce que nous pouvons faire aujourd'hui, nos pères l'ont fait pour leurs cantilènes : les Espagnols se sont arrêtés en chemin et ne l'ont pas fait pour leurs romances.

Prenons un exemple. L'histoire des sept infants de Lara nous le fournira : elle est moins connue que celle du Cid.

Sur cette terrible et sanglante histoire des infants de Lara, il nous reste plusieurs romances, d'une beauté farouche, que M. de Puymaigre a dernièrement fait passer avec bonheur dans notre langue [1]. Du moins, il en a traduit quatre qui portent pour titre : *Mariage de don Rodrigue Velasquez et de doña Lambra. — Mort des enfants de Lara. — Almanzor présente à Gustios de Lara les têtes de ses fils. — Mudarra tue Ruy Velasquez.*

Outre ces romances, il y en a d'autres. Écrivez-les à la suite l'un de l'autre, vous avez une véritable chanson de geste qui pourrait recevoir ce titre : *Les sept infants de Lara.*

Ces romances sont d'autant plus faciles à juxtaposer de la sorte que leurs dénoûments ne paraissent

[1] *Les vieux auteurs castillans*, II, 279. Il existe dans le *Romancero* espagnol une pièce qui a pour titre : *La mort de Roland*, etc., etc.

jamais être une finale ou une péroraison. Le *Romance* espagnol a cela de particulier qu'il reste souvent sur une note intermédiaire. Ce qui semble dire: « La « suite à un autre romance ; » et en effet, l'autre romance est là. Il en a été de même pour nos cantilènes.

Il est absolument nécessaire de lire et d'étudier les romances espagnols pour sentir la vérité de cette proposition que nous avons déjà exprimée tout à l'heure et que nous voulons répéter ici dans les mêmes termes :

LES CHANSONS DE GESTE DÉRIVENT DES CANTILÈNES. POUR FORMER UNE CHANSON DE GESTE, ON N'A EU QU'A JUXTAPOSER UN CERTAIN NOMBRE DE CANTILÈNES.

Cette proposition ne s'applique qu'aux plus anciennes et aux plus importantes de nos chansons de geste.

Cependant, remarquons-le bien (et nous voulons tout particulièrement insister sur cette idée), cette règle n'est pas générale, et s'applique seulement aux plus anciennes et aux plus importantes de nos chansons de geste, à celles qui ont eu pour sujet les héros et les événements les plus populaires.

Nous prétendons que jamais des héros tels que Garin de Montglane et Doon de Mayence n'ont donné lieu à des cantilènes qui, ainsi juxtaposées, aient produit une chanson de geste.

Mais Roland, mais Guillaume d'Orange, mais Renaud ; mais Roncevaux, Aliscamps et la forêt d'Ardennes, et même Amis et Amiles, les Lorrains et Raoul de Cambrai ont dû être célébrés, d'abord en cantilènes, puis en chansons de geste. Ainsi en a-t-il été pour Gormond et Isembard, qui ont donné naissance à la cantilène de Saucourt, puis à une sorte de chanson de geste dont M. de Ram a découvert un précieux fragment [1].

[1] De Reiffemberg, édition de Philippe Mouskes, II, p. x et suiv.

C'est seulement pour des héros de cette taille et des événements de cette antiquité que nous consentons à admettre la doctrine qui fait naître nos épopées de nos chants populaires, et qui voit dans nos chansons de geste comme un chapelet d'anciennes cantilènes.

Un des savants français qui ont le mieux éclairé cette question de l'origine et de la formation de nos premières épopées, M. Paulin Paris, a été tellement frappé de la probabilité de cette dernière doctrine qu'il n'a pas craint d'abandonner franchement ses anciennes idées et de se ranger à cette opinion. Il a même été plus loin. Avec une heureuse et spirituelle subtilité il a montré dans l'origine même de nos chansons de geste le germe de leurs vices et de leur décadence future.

Ce qu'on a reproché en effet aux auteurs de nos poëmes nationaux, c'est la déplorable confusion qu'ils ont faite entre les personnages les plus célèbres de notre histoire, dès qu'ils portent le même nom. C'est ainsi qu'au treizième siècle, et même auparavant, les trouvères attribuent à Charlemagne des actions qui conviennent à Charles le Chauve, et même à Charles le Simple. Dans les siècles suivants, on a de plus en plus abusé de ces erreurs de personne. Et de là une des causes qui ont légitimement provoqué le discrédit de nos épopées françaises.

Eh bien! cette confusion serait née du procédé même de nos premiers trouvères, qui, prenant plusieurs cantilènes et les collant, pour ainsi parler les unes aux autres, auraient pour toujours juxtaposé un chant sur Charlemagne et un chant sur Charles le Chauve : le tout fort naïvement et avec les meilleures intentions du monde.

I PART. LIVRE I, CHAP. XIV.

Nous adopterions volontiers cette supposition... si elle n'était pas si ingénieuse.

Quoi qu'il en soit, les cantilènes survécurent à la formation des premiers romans, et leur influence fut de longue durée. Toutes les fois que, dans une chanson de geste, on trouve ces mots : *Cum dit la geste, si cum dit la chanson, etc., etc.* [1], il les faut, suivant M. Paris, entendre de ces anciennes cantilènes qui demeurèrent longtemps une autorité aux yeux de nos pères. Mais il faudrait un volume pour discuter ce dernier point.

Hâtons-nous plutôt de quitter le terrain de la discussion. Voici nos épopées qui sont nées, qui marchent, qui chantent, qui vivent. Rien ne peut plus nous retenir : allons à elles.

CHAPITRE XV.

NOS PREMIÈRES CHANSONS DE GESTE APPARTIENNENT-ELLES AU NORD OU AU MIDI DE LA FRANCE ?

M. Fauriel fait honneur au Midi de la création de nos épopées nationales.

Il est bien naturel qu'on aime son pays, mais ne saurait-on l'aimer sans tomber dans les excès de M. Fauriel? Cet admirable érudit, ce voyageur audacieux, qui, l'un des premiers, a pénétré dans le pays inconnu de notre littérature du moyen âge, ce savant, cet artiste, cet homme d'esprit, n'a vraiment eu qu'un défaut : il a trop aimé le Midi de la France.

[1] Ceo dit la geste, et il est veir... (*Gormond et Isembard*, v. 414.), etc., etc.

Et il a eu l'héroïsme de faire honneur à la France méridionale de la première formation, de la création de notre poésie épique. Je ne crois pas que, dans les discussions savantes, on ait jamais eu plus de hardiesse.

1° C'est à tort qu'il invoque le *Waltharius*. Le *Waltharius* n'a rien de méridional. C'est un mauvais poëme latin fait sur des légendes tudesques.

M. Fauriel et ses partisans ont invoqué tout d'abord comme appartenant à la littérature méridionale ce *Waltharius*, ce fameux poëme dont nous avons parlé plus haut, et dont nous avons donné une analyse sommaire [1]. Mais qu'est-ce en réalité que ce *Waltharius?* C'est un poëme latin en 1456 mauvais vers; c'est l'œuvre d'un rhéteur de couvent, c'est un centon de Virgile. Sans doute l'un des héros, Walther, est Aquitain; mais c'est tout ce qu'il y a de méridional dans le poëme, qui d'ailleurs a été écrit à Saint-Gall, d'après des traditions presque certainement germaniques. Le *Waltharius*, nullement épique dans sa forme, appartiendrait plutôt par son sujet à l'épopée tudesque; les Franks y tiennent autant de place que les Aquitains.

2° La légende de Guillaume au court nez a été fort populaire au midi de la France, mais n'y a donné naissance à aucune chanson de geste.

« Mais, ajoutent les critiques du Midi, nierez-vous le caractère profondément méridional de toute la geste de *Guillaume au court nez?* Le héros n'est-il pas d'Orange? son père Aimeri n'est-il pas de Narbonne? le théâtre de l'action n'est-il pas très-souvent le Midi? Ouvrez le *Charroi de Nîmes*, par exemple: vous y acquerrez aisément la conviction que le poëte connaissait à fond la topographie de la Provence et de tous les pays environnants. Que pouvez-vous répondre à cette argumentation? » Nous avons à répondre que tous les poëmes aujourd'hui connus de la geste de Guillaume-au-court-nez sont français, uniquement français, absolument français. Il n'y a pas

[1] V. pp. 47 et 48.

I PART. LIVRE I, CHAP. XV.

de trace d'un seul poëme provençal sur Guillaume, ni même sur Aimeri. Cet argument renverse tous les vôtres. Nous concédons que Guillaume d'Orange était aussi populaire au Midi qu'au Nord; qu'il y était l'objet de cantilènes populaires; mais nous ne saurions aller plus loin. Les méridionaux s'en sont tenus à ces cantilènes orales : ils n'ont pas été jusqu'à écrire leur traditions poétiques, jusqu'à les changer en de véritables épopées; les faits le prouvent surabondamment. Chez les Français du Nord, d'ailleurs, Guillaume n'était pas l'objet d'une moindre popularité, et Orderic Vital, l'Anglais, dit de lui en termes précis : *Vulgo canitur a joculatoribus de illo cantilena.* Ces cantilènes chez nous sont devenues de bonne heure des chansons de geste. TANDIS QUE LES MÉRIDIONAUX N'EN ONT PAS UNE SEULE, NOUS EN POSSÉDONS PLUS DE VINGT.

3° Les nombreuses allusions des troubadours aux héros de nos chansons ne prouvent pas que ces chansons aient d'abord été provençales.

« Cependant, réplique M. Fauriel, les poésies de nos troubadours sont pleines d'allusions aux héros de *nos* épopées, qui par conséquent doivent se rapporter aux épopées elles-mêmes. » Rien n'est moins certain. Car ces allusions peuvent fort bien pour la plupart se référer à des cantilènes orales, à des chants populaires qui n'ont jamais été écrits, à des traditions épiques qui n'ont jamais été fixées. Elles peuvent encore avoir pour objet des poëmes provençaux qui, comme le *Fierabras*, avaient été servilement calqués sur des poëmes français. Elles peuvent se rapporter à nos poëmes français eux-mêmes, dont la popularité s'étendait dans toute l'Europe chrétienne, et qui certainement étaient connus au midi de la Loire. Et enfin, quelque nombreuses que soient les allusions des troubadours aux héros des chansons de gestes, nous pourrons, quand vous le voudrez, LEUR OPPOSER

EN AUSSI GRAND NOMBRE DES TEXTES TOUT SEMBLABLES EMPRUNTÉS A NOS TROUVÈRES. Voilà bien de bonnes raisons qui ruinent votre argument.

4° *Le Fierabras* provençal est servilement calqué sur le *Fierabras* français.

« Mais nous avons des épopées provençales. Voyez *Fierabras*. » Il ne faut plus aujourd'hui citer ce poëme comme un honneur du Midi : M. Guessard, notre maître, a fait bonne justice de cette prétention. Il vient d'être irrécusablement démontré que cette chanson de geste est d'origine évidemment française et que son auteur s'est contenté, par un plagiat trop commun à cette époque, de traduire vers par vers le texte original en langue romane. Par malheur, l'infortuné plagiaire s'est trahi lui-même. Quand il a eu affaire à des couplets français dont la rime était en *er*, il s'est efforcé de les ramener à des tirades provençales en *ar*. Cela lui a quelquefois réussi, et il a pu, par exemple, traduire les mots français *juger*, *aombrer*, *escouter*, *loer* par *jutgar*, *azombrar*, *escoutar*, *lauzar*. Mais quand il s'est vu aux prises avec des mots français tels que *cavalier*, *molher*, *aversier*, *dreyturier*, *mestier*, *Richier* et *Olivier*, le pauvre plagiaire s'est trouvé dans un grand embarras; il ne pouvait forger, il ne pouvait introduire dans son poëme des barbarismes tels que *cavalar*, *molhar*, *dreyturar*, *aversar*, etc. Qu'a-t-il fait? Il s'est héroïquement décidé à laisser les mots français eux-mêmes, ces mots qu'il ne pouvait point traduire. De là, dans la chanson de *Fierabras*, des couplets qui commencent par des rimes en *ar* et se terminent par des rimes en *ier*[1]. Encore une fois, la fraude

[1] Pour donner une idée de la manière dont l'auteur provençal a calqué l'auteur français, nous allons placer sous les yeux de nos lecteurs un même couplet d'abord en français, puis en provençal :

Seignor or escoutés, si vos plaist, et oiez
Chanson de vraie estoire : Jamais meillor n'orrez,

I PART. LIVRE I, CHAP. XV.

s'est trahie elle-même, le voleur a eu la bonté de se dénoncer lui-même. On ne saurait plus naïvement confesser un plagiat. Donc, *Fierabras* est hors de cause.

5° Le seul poëme vraiment méridional, c'est *Girard de Roussillon.*

« Enfin, répond M. Fauriel, contesterez-vous la méridionalité de notre *Girard de Roussillon?* » Nous n'y pensons pas. *Gerartz de Rossilho* est une véritable épopée provençale; aucune raison n'est valable, aucun argument n'est possible contre un poëme aussi décidément authentique. Nous n'essayerons même pas d'établir qu'un poëme français sur le même héros et consacré aux mêmes événements a dû coexister très-anciennement avec le poëme provençal. Sans restriction, sans arrière-pensée, nous considérons *Girard de Roussillon* comme appartenant au Midi, comme étant sa gloire épique. Belle gloire d'ailleurs, et dont se contenterait peut-être une race moins ambitieuse:

Que ce n'est pas mençoigne, ains est fine vertés.
A tesmoins en puis traire evesques et abés,
Clercs, moines et provoires et les sains honorés.
A Saint Denis en France fu li roles trovés,
Et en orrés le voir, si en pais m'escoutés,
Ainsi com Kallemaines qui tant fu redotés,
Fu premiers en Espaigne travailliés et penés,
Et conquist la corone dont Diex fu coronés,
Et le digne suaire dont fu envolepés,
Et les saintismes clous et le signe honoré.
A Saint Denis en fu li tresors aportés,
Et oiés la raison ensi com est vertés....

Senhor, ar escoutatz, si vos platz, et auiatz
Canso de ver' ystoria: milhor non auziratz :
Que non es ges mensonja, ans es fina vertatz.
Testimonis en trac avesques et abatz,
Clergues, moynes e pestres e los sans honoratz.
A San Denis e Fransa fo lo rolle trobatz,
Et auziretz lo ver si m'escoutatz en patz,
Ayssi cum Karles maynes que tant fo reduptatz
Fo premiers en Espanha trebalhatz e penatz
E conquis la corona don Dieus fon coronatz
E lo digne suzari don fo envolopatz
E los santes clavels els signes honoratz.
A Sant Denis en fo lo trezaurs aportatz
Et auiatz la razo ayssi cum es vertatz....

car le vieux poëme est un chef-d'œuvre comparable et même supérieur à toutes nos chansons de geste, si nous en exceptons la *Chanson de Roland*. Mais, somme toute, les méridionaux possèdent une épopée, et nous en avons cent. C'est de la statistique, ce sont des chiffres; on ne peut les récuser.

Quel est aujourd'hui, pour en finir, l'état de la question qui nous occupe ?

En résumé, le Nord et le Midi ont connu et chanté les mêmes légendes, mais ces légendes ne sont devenues des épopées qu'au Nord.

Les érudits sont aujourd'hui d'accord pour affirmer que le Nord et le Midi de la France ont eu, durant de longs siècles, les mêmes traditions épiques, les mêmes héros, les mêmes légendes.

Même, les gens de Languedoc ont eu des légendes, des héros, dés traditions particulières, locales, j'allais presque dire *nationales*, et que les gens de langue d'oïl n'ont point connues. Telle est cette belle légende relative au siége de Carcassonne par Charlemagne : « La ville est défendue par une seule femme, du nom de Carcasse; le siége dure sept ans; la femme héroïque promène sur les murs des mannequins vêtus en soldats, et le grand empereur vient difficilement à bout de cette résistance. » Quel beau sujet de chanson de geste!

Eh bien! malgré le tempérament poétique de la race méridionale, malgré toutes ces légendes, toutes ces traditions épiques qui circulaient dans tout le Midi, tantôt communes avec celles du Nord, tantôt locales; malgré tout cela, le Midi n'a eu qu'une épopée. Et ses traditions les plus locales, celle d'Aimeri de Narbonne, celle du siége de Carcassonne, celle de la prise d'Orange et d'Aliscamps, ces légendes elles-mêmes n'ont pas donné lieu à des poëmes provençaux.

Rien n'a été plus riche que le Midi en traditions

épiques ; rien n'a été plus pauvre que le Midi en épopées écrites. D'où vient ?

La cause en est dans la civilisation trop avancée du Midi.

La cause de cette anomalie est assez facile à déterminer. Le Midi, dès le onzième siècle et surtout au douzième, a été trop civilisé, trop raffiné, trop lettré pour posséder de véritables poëmes épiques. La vraie épopée est incompatible avec une civilisation avancée. Lisez les chants des troubadours : rien n'est plus alambiqué, contourné, torturé; c'est un recueil de *concetti*, cela sent le musc. Les poëtes qui ont le plus de succès, ce sont ceux qui écrivent en style *couvert*, c'est-à-dire inintelligible. Le sublime, dans les cours d'amour, consiste à n'être compris de personne, et les poëtes ne se comprennent pas toujours eux-mêmes. Mauvaise époque, d'ailleurs, et vilainement corrompue. Les vies de troubadours sont pleines d'adultères qui n'excitent nullement l'indignation des biographes : « *El s'enamoret de ella, et ella de lui;* » voilà ce qu'on est obligé de lire à chaque page, et notez qu'*ella* est toujours une femme mariée. Et vous voudriez que dans une période de décadence, de mœurs faciles, d'amour lascif, de littérature ambiguë et fade, il ait existé des poëtes austères, primitifs, presque sauvages, écrivant des *Chansons de Roland* et des *Aliscamps !* C'était absolument impossible, et le Midi est bien heureux d'avoir *Girard de Roussillon* : il ne méritait pas beaucoup plus[1].

Mais aujourd'hui, en vérité, est-ce injurier le Midi que de lui contester la priorité épique? Le Midi a assez de gloires réelles pour se passer de cette gloire imaginaire Il est certain d'ailleurs que l'histoire de la

[1] Nous avons reproduit dans ce chapitre quelques solides argûments de M. Paul Meyer, qui a consacré à cette question une des leçons les plus intéressantes de son cours de littérature provençale à l'École des Chartes.

France méridionale lui fait encore plus d'honneur que sa littérature. Elle a combattu avec nous, elle a laissé de son sang sur tous nos champs de bataille, en Europe, aux croisades. Le mot France, dans nos Chansons de geste, désigne aussi bien les pays situés au nord et ceux situés au midi de la Loire. La gloire de Roncevaux et celle d'Aliscamps sont communes aux uns et aux autres, et, comme l'a si bien dit un poëte de notre siècle, un poëte du Midi :

Qu'est la France ? une grande, une forte famille :
Bretons, Picards, Normands, Gascons et Marseillais.
Mais nous sommes tous frères. Et son honneur qui brille
Nous voulons tous le défendre ; et si ses ennemis
Pour l'obscurcir, nous attaquent,
Bretons, Picards, Gascons, tous alors se mêlent,
Tous alors ne font qu'un, et frappent en Français [1].

CHAPITRE XVI.

CARACTÈRE DES PREMIÈRES CHANSONS DE GESTE.

Ce n'est pas sans une certaine joie que nous arrivons enfin en présence de nos épopées françaises, après avoir parcouru pour arriver jusqu'à elles une route parfois si triste et si décourageante. Mais nous

[1] Qu'es la Franço ? Une grando, une forto familio ;
Bretouns, Picars, Normans, Gascons et Marseillès,
Mais pel cò sèn touts frayres et son aounou que brillo
Boulèn touts lou deffendre, et se Russes, Anglès,
Per l'encrumi, nous agarrezon,
Bretouns, Picars, Gascons, touts alors s'àbarrejon,
Touts alors fazen qu'un... et trucan en Francès.

(Jasmin, *les Papillotes*, pp. 136, 137.)

oublierons bien vite dans les joies de l'arrivée les aridités du chemin.

Toutefois, ce n'est pas encore ici que nous nous laisserons aller à notre désir de parler longuement de l'esprit de nos chansons de geste, ni de leur légende, ni de leurs héros. Nous voulons seulement, en quelques lignes rapides et claires, indiquer les principaux caractères de nos premiers poëmes nationaux. Et nous ne pouvions guère terminer autrement le récit pénible de toute cette période de leur formation. Après avoir assisté pendant l'hiver à tous les progrès un peu lents de leur germination, il est consolant de les contempler en fleurs sous le beau soleil de leur printemps.

Nous possédons un nombre très-restreint de ces épopées primitives. Et encore sommes-nous à peu près certain, pour la plupart d'entre elles, que nous possédons seulement leur seconde ou troisième rédaction. Les observations qui vont suivre ne s'appliquent donc qu'à une dizaine de poëmes, parmi lesquels nous nommons en première ligne *la Chanson de Roland*. Comparées à cette Iliade de la France, les autres chansons de geste, si belles et si antiques qu'elles puissent être, méritent qu'on leur applique la fameuse parole : *Longo proxima intervallo*.

La plus ancienne de nos chansons de geste, c'est celle de *Roland*. Ensuite viennent *Girard de Roussillon*, *Ogier*, *Raoul de Cambrai*, *Aliscamps*, etc.

Mais après *Roland* dont il serait difficile de placer la rédaction avant le commencement du douzième siècle, mais qui seul représente toute la pureté de notre première période épique, il faut encore citer *Aliscamps* qui est *peut-être* la seconde de nos gloires épiques. Quelques autres branches de la geste de *Guillaume-au-court-nez*, les plus courtes, les plus anciennes; les neuf premières chansons d'Ogier le *Danois; Raoul de Cambrai; Garin le Loherain;*

Girard de Roussillon; Amis et Amiles; et enfin certaines parties d'*Aubry le Bourgoing*[1] et de la *Chanson des Saisnes*[2].

Le vers de nos premiers poëmes est le décasyllabe.

A ne considérer que leurs caractères extérieurs, tous ces poëmes ont un air de famille. Le vers de nos premières épopées est toujours le même[3]. C'est le vers de dix syllabes avec un repos nécessaire après la quatrième[4]. Vers qui est rapide, sans être sautillant, facile sans être lâche; plus grave et plus épique que le vers octosyllabique; moins fatigant, plus léger, plus vivant que l'alexandrin, essentiellement propre à l'épopée.

Ce vers est assonancé par la dernière voyelle accentuée et non par la dernière syllabe.

Tous les vers sont assonancés et non rimés.

Dans nos plus anciens poëmes l'assonance n'atteint même pas toute la dernière syllabe. Dans la *Chanson de Roland,* dans un certain nombre d'autres chansons, L'ASSONANCE NE S'APPLIQUE QU'A LA DERNIÈRE VOYELLE ACCENTUÉE[5]. C'est ainsi que le mot *arbre* rime (comme nous dirions aujourd'hui) avec *pasme*, *esguarde*, *altre*, *visage*, *haste*, *vasselage*, *arme*, *Carles*, *Arabe* et *alques*[6]. Mais ce n'est pas ici la place de parler tout

[1] La première partie.

[2] La dernière.

[3] Il faut notamment excepter la *Chanson des Saisnes* dans sa forme actuelle, et le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem*.

[4] Quelquefois après la sixième: nous reviendrons plus en détail sur la versification des chansons de geste. (Ire partie, livre II, ch. IV.)

[5] Il faut remarquer que certaines diphthongues étaient assimilées aux voyelles: *on* et *an* par exemple.

[6] Halt sunt li pui e mult halt [sunt] les arbres.
Quatre perruns i ad luisanz de marbre :
Sur l'erbe verte li quens Rollanz se pasmet.
Uns Sarrasins tute veie l'esguardet,
Si se feinst mort, si gist entre les altres,
Del sanc luat son cors e sun visage,
Met sei en piez e de curre se hastet :
Bels fut e forz e de grant vasselage.
Par son orgoill cumencet mortel rage,
Rollant saisit e sun cors e ses armes,
E dist un mot : « Vencut est li nies Carle,
Iceste espée porterai en Arabe. »
En cel tirer li quens s'aperçut alques.
(*Chanson de Roland*, éd. Th. Müller, vers 2271-2283.)

au long de cette importante question de notre versification épique; ce n'est pas le lieu d'en écrire le traité. Arrivons rapidement aux caractères intimes de nos premières chansons de gestes.

Le style de nos premières épopées est surtout populaire, spontané, sans art.

Et d'abord parlons de leur style.

Ce style a des allures rapides, militaires, dramatiques, mais surtout populaires. Il est avant tout sans nuances, spontané. Pas de travail, pas de faux art, pas d'étude. C'est à ce style surtout qu'on peut appliquer les paroles de Montaigne : « Il est sur le papier tel qu'à la bouche. »

Et réellement ces vers sont faits pour être sur des lèvres vivantes, et non pas sur le parchemin des manuscrits.

Elles n'étaient faites que pour être chantées.

« Même quand l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes. » Même quand nous lisons la *Chanson de Roland*, nous sentons qu'elle fut faite pour être chantée : œuvre destinée à la voix plutôt qu'aux yeux de l'homme. Les plus anciens manuscrits que nous possédions de nos chansons de gestes sont de petits manuscrits de poche à l'usage de ces chanteurs ambulants qu'on appelait *joculatores,* jongleurs : la décadence de notre poésie épique devait commencer le jour où l'on devait la lire et non plus la chanter.

C'est dans le style de nos premières chansons qu'éclate surtout leur étonnante ressemblance avec les autres épopées, mais surtout avec l'épopée grecque. On a dit qu'Homère était par excellence « le poëte de « la constatation ; » il a vu certain jour Achille courir, et depuis lors il a toujours dit de son héros : « *Achille aux pieds légers,* » même quand Achille était assis.

Ces vieux poëmes ont de profondes ressemblances avec ceux d'Homère. (Épithètes homériques, descriptions d'armées ; récits de combats singuliers, etc.).

Eh bien! nos premiers épiques ont procédé absolument de même : ils ont des enfances toutes pareilles à celles d'Homère. Charlemagne, dès qu'il n'est plus

enfant, est toujours à leurs yeux : « L'empereres à la barbe chenue. » Le nom de toutes les femmes est toujours suivi de ces mots : « Qui tant ot cler le vis. » Et les chevaliers sont toujours « à la chière hardie. » Et les palais sont toujours « marbrins. » Et les coupes sont toutes « d'or cler. » Et les villes sont toutes appelées « de forts cités vaillants. » Procédé d'enfant, encore une fois : mais procédé éminemment épique.

L'épithète homérique fleurit donc en nos épopées autant que dans Homère lui-même. Et certes les auteurs de nos vieux poëmes ne connaissaient rien d'Homère et l'imitaient sans le savoir. C'est cette ressemblance singulière qu'a voulu mettre en lumière un des érudits qui ont le plus hâté parmi nous le progrès des études sur les origines et l'histoire de notre littérature nationale, quand il publia une traduction du premier chant d'Homère en langue poétique du douzième siècle, d'après les meilleurs textes de nos chansons de geste :

Chante l'ire, ô déesse, d'Achile fil Pelée
Greveuse et qui douloir fit Grece la louée
Et choir ens en enfer mainte ame desevrée,
Baillant le cors as chiens et oiseaus en curée.
Ainsi de Jupiter s'accomplit la pensée
Du jour où la querelle se leva primerin
D'Atride roi des hommes, d'Achille le divin [1]...

Oserons-nous dire que cette traduction de M. Littré ne nous satisfait pas complétement, et que sans doute, aujourd'hui, elle est bien loin de le satisfaire lui-même? On pourrait faire mille objections sur la date de mille mots employés par l'auteur de l'*Histoire de la langue française ;* mais surtout cette traduction est

[1] Littré, *Histoire de la langue française,* I, 352. Ce travail avait paru, il y a quelques années, dans la *Revue des deux mondes.*

beaucoup trop littérale. Il nous semble que si l'on voulait traduire *exactement* Homère dans la langue de nos épopées, il faudrait employer de préférence le système des équivalents. Nous avons essayé de traduire autrement le même passage :

> Oiez chançon, plus bele n' iert chantée :
> Ce est d'Achille à la chiere membrée
> Qui tant duel fist en Grèce la loée,
> Par qui tant anme en enfer fust logée,
> Tant corps as chiens gieté comme cuirée
> Ou dont oisiaux ont la chair dévourée.
> Jupins le volt qui maint en l'ampirée,
> Quant se leva la noise et la meslée
> Du fort baron Achille fil Pelée
> Ovec Atride à la barbe meslée...

D'ailleurs, nos trouvères n'ont pas imité Homère que dans l'emploi de ces épithètes constantes et naïves. Vous avez dans l'oreille assurément cette belle énumération de l'armée des Grecs, qui se trouve au chant IIe de l'*Iliade*. Dans notre *Roland* [1], vous trouvez l'énumération toute semblable des différentes *échelles* de l'armée de Charles et de l'armée des Infidèles. Prétendrez-vous que l'auteur de *Roland*, sur son pupitre, sur son *lettrin*, avait l'œuvre d'Homère ouverte au bon passage? Non, non; tous les poëtes primitifs et tous les enfants se ressemblent : ils aiment à voir défiler des régiments.

Nous voici au plus ardent d'une bataille. Deux héros sortent des rangs: ils se défient, ils s'élancent, ils se précipitent l'un sur l'autre. Vous croyez sans doute qu'après un tel élan, ils vont se massacrer sans retard. Point; ils commencent par s'adresser de beaux discours: oui, beaux, et même un peu longs. Est-ce

[1] *Chanson de Roland*, éd. Th. Müller, 2987-3304.

d'Homère que nous parlons? Sans doute, mais c'est aussi de nos premières chansons de geste. Voyez plutôt, à la fin de la *Chanson de Roland,* la terrible lutte de Charlemagne et de l'émir Baligant. Il faudra que le ciel se mêle de ce duel gigantesque, et que Dieu envoie un de ses anges au secours de notre empereur menacé. Mais les deux adversaires ont d'abord pris le temps de se montrer beaux parleurs : « Charles, « dit Baligant, penses-y bien, détermine-toi à te re« pentir envers moi. Tu as tué mon fils, tu viens in« justement me disputer ma terre. Deviens mon « homme, etc. » Et Charles répond : « Ce serait « grand déshonneur. Je ne dois ni amour ni paix « à un païen. Reçois la loi que Dieu nous donne, etc.[1]» N'est-ce pas encore un peu l'usage des enfants? Avant de se battre, ils se défient et s'injurient longuement. Ils se frappent longtemps de la langue avant de se frapper du poing.

Qu'est-il besoin de pousser plus loin la constatation de cette singulière ressemblance entre le poëme homérique et l'épopée française? Ouvrez, ouvrez Homère, lisez-en quelques pages; puis aussitôt, sans délai, ouvrez quelqu'une de nos premières chansons de gestes. Cette ressemblance vous éblouira.

Nos vieux poëte n'ont pas connu la théorie du *moule épique ;* ils ont horreur des formules et de la convention.

Sans doute, on trouvera dans nos épopées postérieures cette même ressemblance, mais de moins en moins vivante, de plus en plus réduite à l'état de formule. La formule est le signe des époques de décadence, surtout en poésie. C'est à elle que l'on doit, en grande partie, la déplorable mort de notre poésie épique. Nos poëtes, je devrais plutôt dire nos versifica-

[1] *Chanson de Roland*, éd. Th. Müller, 3589-3601.— V. le combat d'Hector et d'Achille, précédé aussi de longs discours, *Iliade*, chant XXII, 250 et suiv. Édit. Didot, p. 258.

teurs, finirent, surtout aux treizième et quatorzième siècles, par créer ce que j'appellerai un « moule épi« que ». Il fut *convenu* que toute chanson de gestes commencerait invariablement par un conseil de Charlemagne et de ses barons; se continuerait invariablement par un défi de quelque émir sarrasin et par les péripéties analogues d'une épouvantable guerre; se terminerait invariablement par la trahison odieuse et ridicule de quelque princesse infidèle, et par la prise d'une ville païenne dont tous les habitants recevraient le baptême ou auraient la tête tranchée. C'est ainsi qu'il fut *convenu*, au dix-septième siècle, que dans toute tragédie il y aurait nécessairement un songe. C'est ainsi qu'il fut *convenu* que l'on ferait rentrer en France toutes les œuvres dramatiques dans la rigueur d'un même cadre, et que l'on exige encore dans chacune d'elles la présence d'une ingénue, celle d'un traître, celle d'un père-noble. Exigences ridicules et mortelles! Le plus grand ennemi de l'art, c'est la convention, c'est la formule.

Les personnages de nos plus anciens poëmes sont vivants et naturels : ceux des chansons plus récentes sont immobiles, d'une seule pièce, et se ressemblent tous.

Rien de tout cela dans nos premières épopées. Nous n'avons pas encore de recueil de formules épiques, nous n'avons pas de moule uniforme : aussi tout vit, tout se remue simplement, librement. Les caractères ne présentent pas non plus, dans ces poëmes primitifs, cette immobilité de figures de cire qu'ils affecteront dans les épopées du treizième et du quatorzième siècle. Si nous ouvrons *Parise la Duchesse* et même, disons-le, des poëmes plus anciens, tels que *les Lorrains* et *Amis et Amiles*, nous verrons que, dans ces romans, le traître est toujours traître. C'est quelque parent de Ganelon, quelque Hardré, quelque Alori qui entre dans le roman comme nos traîtres de mélodrame entrent sur la scène, terribles, farouches, avec

une voix terrible et des projets plus terribles encore. Et cette allure, ils la garderont toujours, ils ne la dépouilleront jamais. Jamais un seul instant la lutte morale, le repentir, ni même le remords, n'apparaissent dans ces âmes ni sur ces visages stupidement impassibles. Le sang humain ne circule pas dans ces corps qui ont des ressorts au lieu de veines et au lieu d'âme. Voyez au contraire le Ganelon de la *Chanson de Roland*. Certes, si jamais poëte du moyen âge dut se plaire à enlaidir un traître, c'est bien l'auteur de ce chef-d'œuvre, et c'est bien à Ganelon qu'il convenait d'infliger cet enlaidissement mérité. Mais le génie qui a écrit ou plutôt qui a chanté *Roland*, génie essentiellement spontané et primesautier, connaissait l'âme humaine; il avait regardé son cœur et savait de quelles extrémités notre nature est capable. C'est pourquoi, avant de faire tomber son Ganelon, il n'a pas craint de nous le représenter courageux, fier, magnifique. Voilà ce que vous ne retrouverez presque jamais dans les autres chansons de gestes. Dans les plus anciens de nos poëmes, les personnages se promènent et vivent, c'est le printemps ou c'est l'été. Dans nos épopées postérieures, c'est l'hiver, et pour ainsi parler, les héros sont gelés. On ne saurait trop le répéter : la convention et la formule sont l'hiver de l'art.

L'élément comique est absent de nos premières épopées.

D'ailleurs, le ton général de nos premières chansons est singulièrement grave. Le poëte est dans un âge de fer; il n'a pas envie de rire et ne rit pas. Une seule fois, dans *Roland*, nous trouvons un élément comique : c'est lorsque Ganelon, reconnu coupable, est livré aux garçons de cuisine. Ce comique fait un peu trembler[1].

[1] Il en sera de même dans beaucoup de nos épopées postérieures. Doon, après avoir arraché la peau du front à Hermant le traître, lui dit *en riant :*

Qu'est cheu? sire Hermant, où avez vous esté?

Il manque tout à fait de finesse : ce sont de grosses plaisanteries de caserne. Plus tard, nous verrons l'élément semi-comique s'introduire dans nos épopées et y produire des beautés encore sauvages, mais moins terribles. La plaisanterie homérique est-elle d'ailleurs beaucoup plus fine que celle nos premières épopées ? Nous ne le pensons pas.

Du style, passons aux doctrines, et demandons-nous quelles sont sur Dieu, sur la patrie, sur l'homme, les idées de nos premiers poëtes épiques. Il importe de le savoir. « Que pensez-vous, qu'avez-vous pensé « sur Dieu, sur la patrie, sur l'âme humaine ? » Voilà ce que nous sommes en droit de demander à toute littérature. C'est plus que notre droit : c'est notre devoir.

De l'idée de Dieu dans nos plus anciens romans. Ils sont profondément chrétiens sans avoir rien de théologique.

Dans nos primitives chansons de geste, l'idée de Dieu est chrétienne. Elle n'est pas métaphysique, elle n'est pas théologique, mais elle est rudement et simplement chrétienne. Certes c'est bien là la foi du charbonnier. Les auteurs du treizième siècle, au contraire, raffineront un peu ; mais ils mêleront à l'or un peu brut des premières épopées mille scories impures. Il est certain que, dans la *Chanson de Roland* et dans les autres poëmes de la première moitié du treizième siècle, on constate infiniment moins de superstitions

Vous resemblés mouton que on ait escorné...
(*Doon de Mayence*, vers 4442-4443.)

Et quand il a blessé Herchambaut :

En riant li a dit : Vous estes couronnés
Com un prestre nouviax, et si n'en savés grez
A evesque qui soit. Grant honour i avés
Quant rouge caperon en vo teste portés...
(*Ibid.*, vers 5094-5097.)

Il serait facile de multiplier ces exemples. Mais à côté de ces poëmes terribles il y a de vrais poëmes héroï-comiques, comme le *Moniage Rainoart* et *le Voyage à Jérusalem.*

On y trouve partout le surnaturel et non pas le merveilleux.

que dans les romans postérieurs. La légende celtique n'est pas encore universellement à la mode; elle n'a pas encore envahi notre poésie nationale; elle reste dans les romans de la Table ronde où elle eût dû rester toujours. Pas de ces géants, pas de ces enchanteurs, pas de ces fées, qui sont d'origine orientale ou bretonne. Maugis sera l'un des premiers, et nous aurions voulu qu'il fût le dernier de cette race ridicule. Rien de plus malheureux, après tout, qu'un tel mélange de légendes païennes et de traditions catholiques; et cela dans le tissu d'un même ouvrage. Pourquoi avoir ainsi préféré le merveilleux au surnaturel? Car enfin nos poëtes de la bonne époque ne se lassaient point d'employer le plus naturellement du monde cet élément surnaturel. Ils avaient les anges à leur portée, comme nous les avons, et ils les invitaient volontiers à descendre dans leurs poëmes. Un ange est sans cesse aux côtés de Charlemagne[1]. C'est un ange qui vient près d'Amis et lui indique le terrible remède dont il doit se servir pour n'être plus lépreux. C'est un ange qui intervient victorieusement dans le combat entre Charles et Baligant[2]. Les anges s'abattent en foule autour de Roland qui meurt[3]. Et jusque dans la *Chanson de Jérusalem* on voit les anges épier la mort des guerriers chrétiens pour prendre leurs âmes entre leurs invisibles mains et les présenter à Dieu[4]. Certes, rien de plus vrai que toutes ces interventions. Mais il semble que les Français ne puissent pas aimer la vérité longtemps: car ils ont, un beau jour, ressenti je ne sais quelle subite horreur pour les anges, et les ont très-désavantageusement remplacés par des

[1] *Chanson de Roland*, éd. Müller, vers 2452.
[2] *Chanson de Roland*, éd. Müller, vers 3610.
[3] *Chanson de Roland*, éd. Muller, vers 2393-2396.
[4] *Chanson de Jérusalem*, B. I. 12569, f° 195, etc.

I PART. LIVRE I, CHAP. XVI.

Il man[...] plais[...] lém[...] et [...] te[...]] ... nos premiers romans sont animés. Et alors nous avons eu des poëmes qui ne méritent plus le nom d'épopées, mais celui de contes, comme la Bataille Loquifer : c'est là que l'on voit le fameux Rainoart transporté dans l'île d'Avalon, où il trouve Artus, Gauvain, Perceval et Yvain, avec la fée Morgane ; et Rainoart épouse la fée, et de leurs amours naît un diable nommé Corbon, etc., etc. Nos premières épopées ne sont pas déshonorées par ces fictions inutiles autant que ridicules ; le surnaturel les éclaire, le merveilleux ne les obscurcit pas[1].

Ils sont animés de l'esprit des croisades.

« Cependant, nous objectera-t-on, les poëtes postérieurs à *Roland* ont connu les croisades, en ont parlé et ont dû par conséquent en recevoir une inspiration plus chrétienne. » Il est vrai que l'élément des croisades n'a été introduit qu'assez tard dans nos poëmes épiques, et comme l'a si bien dit M. P. Paris : « IL Y AVAIT DÉJA PLUS D'UN SIÈCLE que les places publiques retentissaient de nos chansons de *Garin le Loherain*, d'*Ogier le Danois*, de *Girart de Roussillon*, de *Guillaume d'Orange* et des *Quatre fils Aimon*, QUAND ARRIVA L'HEURE DES CROISADES[2]. » Sans doute, mais si les cantilènes et les premières de nos Chansons de gestes sont antérieures au fait de la guerre sainte, il est certain qu'elles sont animées de son esprit. Et même qui nous persuadera que l'auteur de notre *Roland* ne connaissait pas la première croisade, et que son grand cœur ne battait pas à la seule pensée de cette guerre sublime ? Mais il n'en a rien dit, parce qu'il traduisait en vers des cantilènes fort antérieures à la croisade, parce qu'il voulait que sa traduction fût fidèle. D'ailleurs l'esprit de la croisade anime, remplit, soulève tous les

[1] V. le chapitre de notre troisième partie intitulé : *le Merveilleux et le Surnaturel dans les Chansons de gestes.*

[2] *Histoire littéraire*, t. XXII, p. 352.

vers de *Roland*. On pourrait dire de l'auteur de ce poëme que c'était un Godefroy de Bouillon maniant une plume au lieu d'une épée. Rien ne se ressemble plus que cette plume de notre poëte et cette épée de notre Godefroi. Quand, sur le champ de bataille de Roncevaux, la voix de l'archevêque Turpin se fait entendre, et quand il termine sa harangue ou son sermon militaire par ces deux vers :

> Se vos murez, esterez seinz martirs,
> Sieges aurez el greignor Paréis [1],

est-ce que l'on ne sent pas dans ces paroles l'écho de la voix de Pierre l'Hermite ou d'Adhémar de Monteil? S'il n'en était pas ainsi, pourquoi, avant l'heure des croisades, avoir ainsi transformé, dans tous nos poëmes, tous les ennemis de la France en infidèles, en *païens*, en Sarrasins [2]? Pourquoi, dans tous ces poëmes, cette haine prodigieuse contre l'islamisme? Non, non : parmi toutes les chansons qui nous restent, il n'en est pas une seule qui, *dans son état actuel*, ne soit postérieure au fait des croisades ; il n'en est pas une surtout qui ne soit pleine de leur esprit.

Telle est, dans les premiers poëmes épiques de la France, la physionomie ordinaire du sentiment religieux. N'oublions pas enfin que les trois personnages qui sont les centres de nos trois grands cycles ont été honorés d'un certain culte au sein de l'Église, et que de nombreuses générations ont invoqué *saint* Charlemagne, *saint* Regnaud et *saint* Guillaume de Gellone.

[1] *Chanson de Roland*, éd. Müller, 1134, 1135.

[2] Dans *Aspremont*, les chevaliers de l'armée de Charlemagne vont jusqu'à coudre des croix sur leur armure :

> Et à lor armes vont la crois acousant :
> Por ce sera l'un l'autre conoisant.
> (B. I, ms. 2595, f° 125, v°.)

De l'idée de la patrie dans les premières chansons de gestes : vivacité profonde de l'amour pour la France dès les XIe et XIIe siècles.

Quant à Roland, sa mort est à la fois, chose rare, celle d'un conquérant et cellê d'un martyr.

Je n'ignore pas qu'on a prétendu que l'amour de l'Église est singulièrement défavorable, nuisible même à l'amour de la patrie, et que ces deux amours peuvent dire l'un par rapport à l'autre : *Oportet illum crescere, me autem minui.* Rien n'est plus faux. Nos premières épopées notamment prouvent exactement le contraire, et ce sont là d'éloquents plaidoyers. Jamais on n'a plus aimé la France que ne l'aimèrent et l'auteur de notre *Roland*, et les poëtes ses contemporains. On aurait pu s'imaginer qu'à la fin du onzième siècle, au commencement du douzième, au milieu de l'éparpillement féodal, au milieu de tant de guerres privées et de tant d'effusions de sang français, l'amour de la France n'avait point dans les cœurs cette admirable vivacité que nous lui voyons aujourd'hui. Eh bien! non ; on ne sait ce qui domine le plus dans *la Chanson de Roland* : l'amour de l'Église ou celui de « douce France ». Ces deux mots sont perpétuellement associés, et la France est encore appelée « la terre libre » par excellence [1]. Ce dont s'inquiète le plus le neveu de Charles sur le point d'expirer, c'est de l'honneur de la Fance [2]. Ses yeux demi-éteints jettent un dernier regard : c'est sur la France. Son dernier souvenir est pour « douce France ».

> De plusurs choses à remembrer li prist,
> De douce France [3]....

Il ne pense qu'à la France; il ne parle que de la France, et tous font de même. Ce seul mot *France* sou-

[1] Jamais n'ert tel EN FRANCE LA SOLUE...
(*Chanson de Roland,* éd. Müller, vers 2311.)

[2] Damnes-Deus pere, n'en laiser hunir France...
(*Chanson de Roland,* éd. Müller, vers 2337.)

[3] *Chanson de Roland,* éd. Müller, 2377, 2379.

lève leurs poitrines et produit dans leur sang des bouillonnements que plusieurs ne s'imaginent pas avoir été possibles avant la fin du dernier siècle. Ah! comme ils se trompent, et comme la France était aimée dès la fin du onzième siècle! Si son unité politique n'était pas entière, elle avait je ne sais quelle unité morale qui ralliait tous les cœurs. Écoutez plutôt ce merveilleux commencement d'un de nos plus anciens et de nos plus beaux poëmes, d'un de ceux cependant qui sont le moins connus : « Quand Dieu fonda cent royaumes, le meilleur fut douce France, et le premier roi que Dieu envoya en France fut couronné sur l'ordre de ses anges. Et c'est pourquoi toutes terres dépendent de France[1]... »

Sous ce rapport comme sous tous les autres, nos premières épopées sont bien plus germaniques que ne le sont toutes les autres.

Nous reviendrons plus tard sur ce noble sujet. Mais dès à présent, nous pouvons affirmer que cet amour de la patrie ne sera pas si vif, si naturel, si spontané dans nos épopées postérieures. Et c'est encore un caractère de plus à ajouter à ceux qui distinguent nos premières chansons de gestes. Cet amour du pays est surtout d'origine germanique. Le germanisme, si l'on peut ainsi parler, remplit nos poëmes de la première époque : il tendra de plus en plus à disparaître, et, dans nos poëmes des treizième et quatorzième siècles, il ne laissera plus que bien peu de traces vivantes. Mais, dans *Roland*, tout est germain, si ce n'est la religion. Le duel, le jugement de Dieu, les cautions, les otages, la solidarité entre tous les membres d'une même famille : autant d'éléments barbares, évidemment barbares[2]. Et les

[1] Quant Dex eslut nonante et·x·roiaumes
Tot le meillor torna en douce France, etc., etc.
(*Couronnement Loys*.)

[2] V., dans *Roland*, le procès de Ganelon, éd. Müller, 3742-3974. *Cf. Amis et Amiles*, etc.

assemblées politiques, et ces conseils où Charlemagne mande tous ses barons, et ces longues délibérations où les pairs s'expriment avec tant de liberté devant l'Empereur qui les laisse dire [1] : tout cela n'est pas moins germain, comme nous avons eu plus haut l'occasion de le faire remarquer. Les auteurs de nos Chansons de gestes imiteront longtemps ces particularités qui se trouvent dans nos premiers poëmes ; mais ils les imiteront maladroitement; ils parleront des mœurs et des institutions germaines, parce que leurs prédécesseurs en ont parlé. Ils ne les connaissent que par ouï-dire, ils ne les ont pas sous les yeux.

Caractère rudement féodal de nos plus vieux poëmes.

Quand elles ne reflètent pas l'esprit germain, les plus anciennes de nos épopées reflètent au moins l'esprit féodal né de l'esprit germain. *Raoul de Cambrai* et *les Lorrains* nous transportent brutalement au sein de la société féodale des dixième et onzième siècles. Ces horribles poëmes sont un portrait trop ressemblant de ces siècles. Ils sont d'un réalisme qui révolte, mais il y a peu de différence entre ce réalisme et la réalité. Qui peut lire *Beuves d'Hanstonne* et *les Lorrains* sans frémir ? *Les Lorrains*, c'est l'*Iliade* de la guerre privée, de la haine féodale. On y voit deux puissantes familles se précipiter l'une contre l'autre, et chacune d'elles semble dire à l'autre : « Je boirai de ton sang. » Rien de pareil dans les épopées du treizième siècle. La féodalité y est moins cruelle, ou n'a qu'une cruauté d'emprunt. La guerre privée n'apparaît plus que comme un accident, elle ne fait plus le sujet de tout un poëme. En revanche, Charlemagne, dans les nouvelles épopées, perd tout l'éclat qu'il avait dans les anciennes. A l'époque où écrivait l'auteur de la *Chanson de Ro-*

[1] *Chanson de Roland*, éd. Muller, 163-336.

De l'idée de la royauté dans nos premiers romans : la figure de Charlemagne n'y est jamais amoindrie

land, la figure du grand empereur éblouissait encore tous les yeux : et de quel mépris n'eût-on pas couvert le poëte téméraire qui se fût permis d'enlever à la figure de Charles une seule portion de son auréole! Mais avec le temps on oublia la majesté du fils de Pépin ; on crut qu'à une telle distance, l'ingratitude était permise. Les jongleurs, d'ailleurs, qui chantaient les poëmes, et les trouvères qui les composaient, s'adressaient surtout aux seigneurs et étaient payés par eux. Or les seigneurs n'étaient pas fâchés, sans doute, de voir un peu diminuer le prestige d'une royauté qui les menaçait de plus en plus. Il y eut des mains qui ne craignirent pas de « faire la caricature » de Charlemagne [1]. On en fit une sorte d'Agamemnon ridicule, changeant burlesquement d'avis à toute minute; se tournant tout d'une pièce tantôt vers le bien, tantôt vers le mal; ayant, au lieu de volonté, une grosse voix ; des accès de colère au lieu d'énergie et une ridicule gloriole au lieu de dignité. Toutes les fois que vous verrez, dans une Chanson de gestes, un Charlemagne ainsi défiguré, soyez certain que cette œuvre est d'une époque relativement récente.

De l'idée de la femme dans la *Chanson de Roland* et dans les poëmes du XII[e] siècle.

Ce que nous disons de Charlemagne peut s'étendre à tous les portraits qui sont tracés dans nos Épopées françaises, et plus généralement encore, à tous les types qui y sont représentés. La femme paraît peu dans *Roland*, et dans nos plus anciens poëmes ; mais elle y paraît sous un beau jour. La galanterie est tout à fait bannie de cette poésie véritablement primitive. La belle Aude apprend la mort de Roland : elle tombe roide morte. Dès la seconde moitié du douzième siècle

[1] « Laissomes ce viellart qui tous est assotez » dit Roland en parlant de Charlemagne, dans le poëme de *Gui de Bourgogne* (vers 1061).

nos poëtes eussent été, suivant nous, absolument incapables d'une aussi simple et aussi magnifique conception. On les voit, même dans *Amis et Amiles*, créer un type de jeunes filles qui eût révolté profondément l'âme candide de l'auteur de *Roland*. Ces jeunes filles sont encore très-germaines de physionomie et d'allure, mais ce sont des Germaines de la seconde époque : elles ont pour habitude de se jeter aux bras du premier jeune homme qu'elles aiment, de lui faire toutes les avances, de l'enflammer par leurs paroles, et, comme dernier argument en faveur de leur amour, d'aller se placer la nuit à ses côtés [1]. Certes nous sommes bien loin de la belle Aude [2], de cette admirable Berthe, femme de Girard de Roussillon [3], et même de l'Ameline de la *Chanson d'Aspremont* [4]. Dans *Roland*, Olivier dit quelque part à son ami : « Par ma barbe, si je peux jamais revoir ma sœur, belle Aude, — Vous ne serez jamais entre ses bras couché ». Le mot est rude, mais la pensée est chaste. Dans tout ce poëme, il n'y a pas une seule peinture de la beauté physique. Et c'est tout au plus si, dans nos meilleures chansons, le poëte se permet de dire en parlant d'une jeune fille ou d'une femme : « Sa beauté illuminait tout le palais [5] ». Il n'en est pas de même dans les romans postérieurs :

[1] Ainsi nous apparaissent Belissende, dans *Amis et Amiles;* Sénéeheult et sa mère Guibourc, dans *Aubri le Bourgoing;* Béatrix, dans *Raoul de Cambrai;* Rosemonde, dans *Élie de Saint-Gilles;* la fille d'Isoré, dans *Anséis de Carthage*, et beaucoup d'autres sur lesquelles nous aurons lieu de revenir avec beaucoup plus de détail.

[2] *Chanson de Roland*, éd. Müller, 1719-1721.

[3] V. la belle traduction de Fauriel, au tome XXII de l'*Histoire littéraire*, p. 172. Le texte original se trouve au tome I du Lexique roman de Rainouard, pp. 176 et suiv.

[4] *Chanson d'Aspremont*, p. 17 du fascicule publié par M. Guessard, vers 65 et suiv.

[5] On peut citer comme exemple, comme type de ces peintures, le portrait de Rosemondè, dans *Élie de Saint-Gilles*. (Ms. Lav. 80, f° 88.)

De l'idée de l'homme en général : les héros de nos plus anciens romans sont beaucoup plus *humains* que les héros des épopées postérieures.

les peintures y abondent, elles sont rarement obscènes, mais elles ne sont pas toujours chastes [1].

Dans nos plus anciens poëmes, le chevalier a des défaillances, des faiblesses, des *humanités*, si je puis parler ainsi. Il peut dire enfin le mot de Corneille :

> Je rends grâces à Dieu de n'être pas Romain
> Pour conserver encor quelque chose d'humain.

Ce Roland, cet invincible Roland qui a conquis tant de royaumes à Charlemagne, il pleure facilement, il se pâme à chaque douleur qui traverse sa grande âme. Et Charlemagne a aussi ses larmes et ses pâmoisons. Ici je reconnais l'homme, je reconnais l'âme humaine. Dans les chansons plus récentes, nous verrons des chevaliers qui sont en quelque sorte des machines à bataille et qui ne savent que porter des coups... ou en recevoir. « L'eau du cœur » ne vient plus à leurs yeux ; ils se garderaient bien de s'évanouir : leur dignité en souffrirait. Ils restent guindés dans leurs grosses armures qui ne recouvrent plus un cœur d'homme, un cœur comme les nôtres, un cœur qui soit déchiré, qui saigne, qui s'émeuve, qui pleure, qui soit faible enfin avant d'être énergique, et qui soit la preuve vivante de la misère en même temps que de la grandeur de l'homme!

Mais nous nous arrêtons ici, ne voulant pas étudier en détail les différents types de nos premiers romans, puisque nous devons consacrer à cette étude toute une partie de ce livre. Il importait cependant de dire par avance ces généralités nécessaires : il importait de montrer quels sont, dans leur forme extérieure, dans

[1] Dans plusieurs de ces poëmes, relativement modernes, il y a cependant des obscénités que les poëtes n'ont pas cherché à déguiser. C'est ainsi que dans *Garin de Monglane*, Mabille reçoit de sa *meschine* des conseils dont l'impudicité n'a pas de voiles. (Ms. Lavall. 78, f° 52.)

leur style, dans l'expression de leurs idées sur Dieu, sur la patrie, sur l'âme, quels sont les caractères distinctifs de nos premières épopées et à quels signes on les peut reconnaître. C'est ce que nous venons de faire.

Extraits de la *Chanson de Roland* pour servir de commentaire aux théories qui précèdent.

Mais, en histoire littéraire, rien ne vaut la lecture des œuvres que le critique entreprend de faire connaître, et surtout de celles qu'il veut faire admirer : les théories sont toujours insuffisantes. Le lecteur est toujours impatient de connaître par lui-même le livre qu'on lui vante. Nous allons donc, pour servir de commentaire à toutes les pages qui précèdent, citer ici, en les traduisant, les fragments les plus remarquables et les plus populaires de la plus ancienne de toutes les épopées, de la *Chanson de Roland.* On peut affirmer que nous sommes ici au centre de notre cycle le plus national : en aucun temps, chez aucun peuple, aucuns chants n'ont été l'objet d'un enthousiasme plus durable, plus profond, plus légitime.

... Les Français ont été trahis par Ganelon ; leur arrière-garde, commandée par Roland, est cernée dans le défilé de Roncevaux par quelque cent mille Sarrasins. Tous les soldats de Charlemagne meurent l'un après l'autre ; pas un ne fait défaut à ce martyre. Tous les pairs sont frappés, Olivier expire, Turpin va rendre l'âme ; il ne restera bientôt sur le champ de bataille que Roland, frappé à mort. Roland seul représente l'Église et la France ; seul il met en fuite les païens. Mais ici taisons-nous et écoutons notre *Iliade.*

I. Les commencements de la bataille.

..... Olivier est monté sur un grand pin :
Il regarde à droite, parmi le val herbu,
Et voit venir toute l'armée païenne.
Il appelle son compagnon Roland :
« Ah ! dit-il, du côté de l'Espagne, quel bruit j'entends venir !

« Que de blancs hauberts! que de haumes flamboyants!
« Nos Français vont en avoir grande ire.
« C'est l'œuvre de Ganelon, le traître, le félon :
« C'est lui qui nous fit donner cette besogne par l'Empereur! »
— « Tais-toi, Olivier, répond le comte Roland;
« C'est mon beau-père : n'en sonne plus mot. »

Olivier est monté au haut d'un pin :
De là, il découvre le royaume d'Espagne
Et le grand assemblement des Sarrasins.
Les heaumes luisent, tout gemmés d'or,
Et les écus, et les hauberts frangés,
Et les épieux, et les gonfanons au bout des lances.
Olivier ne peut compter les bataillons.
Il y en a tant, qu'il n'en sait la quantité!
Il en est tout égaré en lui-même.
Comme il a pu est descendu du pin :
Est venu vers les Français, leur a tout raconté.

Olivier dit : « J'ai vu tant de païens
« Qu'oncques nul homme n'en vit plus sur la terre.
« Il y en a bien cent mille devant nous, avec leurs écus,
« Leurs heaumes lacés, leurs blancs hauberts vêtus,
« Leurs lances droites, leurs bruns épieux luisants.
« Vous aurez bataille, bataille comme il n'y en eut jamais.
« Seigneurs Français, de Dieu ayez vertu :
« Tenez le champ, que ne soyons vaincus. »
Et les Français : « Maudit qui s'enfuira, disent-ils :
« Pas un ne fera défaut à cette mort! »

Olivier dit : « Païens ont grande force,
« Et nos Français, ce semble, en ont bien peu.
« Ami Roland, sonnez de votre cor :
« Charles l'entendra et fera retourner son armée. »
— « Je ferais bien que fou, répond Roland;
« En douce France, en perdrai-je ma gloire?
« Non, mais je frapperai grands coups de Durandal;
« Le fer en sera sanglant jusqu'à l'or de la garde.
« Félons païens furent mal inspirés de venir aux défilés :
« Je vous assure que, tous, ils sont jugés à mort. »

— « Ami Roland, sonnez votre olifant;
« Charles l'entendra et fera retourner l'ost.

I PART. LIVRE I, CHAP. XVI.

« Le Roi et son barnage viendront à notre secours.
— « A Dieu ne plaise, répond Roland,
« Que mes parents jamais soient blâmés à cause de moi,
« Ni que France la douce tombe jamais dans le déshonneur.
« Non, mais je frapperai grands coups de Durandal,
« Ma bonne épée que j'ai ceinte à mon côté.
« Vous en verrez tout le fer ensanglanté.
« Félons païens sont assemblés ici pour leur malheur :
« Je vous assure qu'ils seront tous livrés à mort. »

— « Ami Roland, sonnez votre olifant.
« Le son en ira jusqu'à Charles, qui passe aux défilés :
« Et les Français, j'en suis certain, retourneront sur leurs pas. »
— « A Dieu ne plaise, lui répond Roland,
« Qu'il soit jamais dit par aucun homme vivant
« Que j'ai sonné mon cor à cause des païens.
« Je ne ferai pas aux miens ce déshonneur.
« Mais quand je serai dans la grande bataille,
« J'y frapperai dix-sept cents coups :
« De Durandal vous verrez le fer tout sanglant.
« Français sont bons : ils frapperont en braves;
« Les Sarrasins ne peuvent échapper à la mort. »

— « Je ne vois pas où serait le déshonneur, dit Olivier.
« J'ai vu, j'ai vu les Sarrasins d'Espagne;
« Les vallées, les montagnes en sont couvertes,
« Les landes, toutes les plaines en sont cachées.
« Qu'elle est puissante, l'armée de la gent étrangère,
« Et que petite est notre compagnie ! »
— « Tant mieux, répond Roland, mon ardeur s'en accroît.
« Ne plaise à Dieu, à ses saints, à ses anges,
« Que France, à cause de moi, perde de sa valeur !
« Plutôt mourir qu'être déshonoré.
« Plus nous frappons, plus l'Empereur nous aime ! »

Roland est preux; mais Olivier est sage :
Ils sont tous deux de merveilleux courage[1]....

II. Présages surnaturels de la mort de Roland.

La bataille est merveilleuse et pesante;
Olivier et Roland y frappent de grand cœur.

[1] *Chanson de Roland*, éd. Müller, v. 1017-1094.

I PART. LIVRE I, CHAP. XVI.

L'archevêque Turpin y rend des milliers de coups;
Les douze pairs ne sont pas en retard.
Tous les Français se battent comme un seul homme.
Et les païens de mourir par cents et par mille.
Qui ne s'enfuit ne peut échapper à la mort :
Bon gré mal gré, tous y laissent leur vie.
Mais les Français y perdent leur meilleure défense.
Ils ne reverront plus ni leurs pères, ni leurs familles,
Ni Charlemagne qui les attend là-bas.

Et pendant ce temps, en France, il y a une merveilleuse tourmente :
Des tempêtes, du vent et du tonnerre,
De la pluie et de la grêle démesurément,
Des foudres qui tombent souvent et menu,
Et — rien n'est plus vrai — un tremblement de terre
Depuis Saint-Michel de Paris jusqu'à Sens,
Depuis Besançon jusqu'au port de Wissant.
Pas une maison dont les murs ne crèvent.
A midi, il y a grandes ténèbres :
Il ne fait clair que si le ciel se fend.
Tous ceux qui voient ces prodiges en sont dans l'épouvante,
Et plusieurs disent : « C'est la fin du monde,
« C'est la consommation du siècle. »
Non, non, ils ne le savent pas, ils se trompent :
C'EST LE GRAND DEUIL POUR LA MORT DE ROLAND [1]....

III. Harangues de Roland et de Turpin.

Félons païens chevauchent par grande ire :
« Voyez un peu, Roland, dit Olivier;
« Les voici, les voici près de nous, et Charles est trop loin.
« Ah ! vous n'avez pas voulu sonner votre olifant :
« Si le grand roi était ici, nous n'aurions rien à craindre.
« Jetez les yeux, là-haut, devers les ports d'Espagne :
« Vous y verrez dolente arrière-garde.
« Tel s'y trouve aujourd'hui qui plus jamais ne sera dans une autre. »
— « Honteuse, honteuse parole, répond Roland.
« Maudit soit qui porte un lâche cœur au ventre.
« Nous tiendrons pied fortement sur la place :
« Pour nous seront les coups, et pour nous la bataille ! »

Quand Roland voit qu'il y aura bataille,
Il se fait plus fier que lion ou léopard.

[1] *Chanson de Roland*, éd. Th. Müller, v. 1412.

I PART. LIVRE I, CHAP. XVI.

Il interpelle les Français; puis Olivier :
« Ne parlez plus ainsi, ami et compagnon;
« L'Empereur qui nous laissa ses Français,
« A mis à part ces vingt mille que voici.
« Pas un couard parmi eux, Charles le sait bien.
« Pour son seigneur on doit souffrir grand mal,
« Endurer le froid et le chaud,
« Perdre de son sang et de sa chair.
« Frappe de ta lance, Olivier, et moi de Durandal,
« Ma bonne épée que me donna le Roi.
« Et si je meurs, qui l'aura pourra dire :
« C'était l'épée d'un brave ! »

D'autre part est l'archevêque Turpin ;
Il pique son cheval et monte une colline,
Il s'adresse aux Français et leur fait ce sermon :
« Seigneurs barons, Charles nous a laissés ici :
« C'est notre roi ; notre devoir est de mourir pour lui.
« Chrétienté est en péril, maintenez-la.
« Il est certain que vous aurez bataille,
« Car sous vos yeux voici les Sarrasins.
« Or donc, battez votre coulpe, et demandez à Dieu merci.
« Pour guérir vos âmes, je vais vous absoudre.
« Si vous mourez, vous serez tous martyrs :
« Dans le grand Paradis vos places sont toutes prêtes! »
Français descendent de cheval, s'agenouillent à terre,
Et l'archevêque les bénit de par Dieu :
« Pour votre pénitence, vous frapperez les païens [1]!... »

IV. La dernière bénédiction de l'archevêque.

Païens s'enfuient, courroucés et pleins d'ire :
Ils se dirigent en hâte du côté de l'Espagne.
Le comte Roland ne les a pas poursuivis,
Car il a perdu son cheval Veillantif.
Bon gré mal gré il est resté à pied.
Le voilà qui va aider l'archevêque Turpin :
Il lui a délacé le heaume d'or sur la tête,
Il lui retire le blanc haubert léger;
Puis, il lui met le bliaut tout en pièces,
Et se sert des morceaux pour bander ses larges plaies.
Il le serre alors étroitement contre son sein,
Et le couche tout suavement sur l'herbe verte.

[1] *Chanson de Roland*, éd. Müller, v, 1098-1138.

Ensuite, d'une voix très-douce, Roland lui fait cette prière :
« Ah! gentilhomme, donnez-m'en votre congé :
« Nos compagnons, ceux que nous aimions tant,
« Sont tous morts. Mais nous ne devons pas les délaisser ainsi.
« Écoutez : je vais aller chercher tous leurs corps;
« Puis, je les déposerai l'un près de l'autre à la rangette devant vous. »
— « Allez, dit l'archevêque, et revenez bientôt.
« Grâce à Dieu, le champ nous reste à vous et à moi ! »

Roland s'en va. Seul, tout seul, il parcourt le champ de bataille ;
Il fouille la montagne, il fouille la vallée.
Il y trouve les corps de Gérer et de Gérin, son compagnon.
Il y trouve Bérenger et Othon ;
Il y trouve Anseïs et Samson ;
Il y trouve Gérard, le vieux de Roussillon.
L'un après l'autre, le baron les a pris ;
Avec eux, il est revenu vers l'archevêque,
Et les a déposés en rang aux genoux de Turpin.
L'archevêque ne peut se tenir d'en pleurer ;
Lève sa main, leur donne la bénédiction :
« Seigneurs, leur dit-il, mal vous en prit.
« Toutes vos âmes ait Dieu le glorieux !
« Qu'en paradis il les mette en saintes fleurs !
« Ma propre mort me rend trop angoisseux :
« Plus ne verrai le grand empereur. »

Roland s'en retourne fouiller la plaine :
Il y a trouvé le corps de son compagnon Olivier ;
Il le tient étroitement serré contre son cœur,
Et, comme il peut, revient vers l'archevêque.
Sur un écu, près des autres pairs, il couche son ami ;
Et l'archevêque l'a béni et absous.
La douleur alors et les larmes de redoubler :
« Bel Olivier, mon compagnon, dit Roland,
« Vous fûtes fils au vaillant duc Renier
« Qui tenait la Marche jusqu'au val Runers.
« Pour briser une lance, pour mettre en pièces un écu,
« Pour vaincre et mater les méchants,
« Pour conseiller loyalement les bons,
« Jamais, en nulle terre, il n'y eut meilleur chevalier. »

Le comte Roland, quand il voit morts tous ses pairs
Et Olivier, celui qu'il aimait tant,

I PART. LIVRE I, CHAP. XVI.

Il en a de la tendreur dans l'âme; il se met à pleurer.
Tout son visage en est décoloré.
Sa douleur est si forte qu'il ne peut se soutenir;
Bon gré mal gré, il tombe en pâmoison.
Et l'archevêque : « Quel malheur, dit-il, pour un tel baron! »

V. Mort de Turpin.

L'archevêque, quand il vit Roland se pâmer,
En ressentit une telle douleur qu'il n'en eut jamais de si grande.
Il étend sa main et saisit l'olifant du baron.
En Roncevaux, il y a une eau courante.
Il y veut aller pour en donner à Roland.
Tout chancelant, à petits pas, il y va;
Il est si faible qu'il ne peut avancer;
Il n'a pas la force, il a trop perdu de son sang.
Avant d'avoir marché l'espace d'un arpent,
Le cœur lui manque, il tombe en avant :
Le voilà dans les angoisses de la mort!

Alors Roland revient de sa pâmoison,
Il se redresse; mais, hélas! quelle douleur pour lui!
Il regarde en aval, il regarde en amont :
Au-delà de ses compagnons, sur l'herbe verte,
Il voit étendu le noble baron,
L'archevêque, le représentant de Dieu.
Il s'écrie : « *Mea culpa !* » lève les yeux en haut,
Joint ses deux mains et les tend vers le ciel.
Prie Dieu de lui donner son paradis...
Il est mort, Turpin, le soldat de Charles,
Celui qui, par grands coups de lance et par beaux sermons,
N'a pas cessé de guerroyer les païens.
Que Dieu lui donne sa sainte bénédiction!

Le comte Roland voit l'archevêque à terre;
Les entrailles lui sortent du corps,
Et sa cervelle bout encore sur son front.
Sur sa poitrine, entre les deux fourchelles,
Roland lui a croisé ses blanches mains, les belles;
Et, selon la mode de son pays, lui fait son oraison :
« Ah! gentilhomme, chevalier de bonne aire,
« Je vous remets aux mains du Glorieux qui est dans le ciel :
« Il n'y aura jamais homme qui le serve plus volontiers.
« Non, depuis le temps des Apôtres, on ne vit jamais tel prophète
« Pour maintenir chrétienté, pour convertir les hommes.

« Puisse votre âme être exempte de tout mal,
« Et que du Paradis les portes lui soient ouvertes! »

VI. Mort de Roland.

Roland lui-même sent que la mort lui est proche;
Sa cervelle s'en va par les oreilles.
Le voilà qui prie pour ses pairs d'abord, afin que Dieu les appelle;
Puis il se recommande à l'ange Gabriel:
Il prend l'olifant d'une main (pour n'en pas avoir de reproche);
Et, de l'autre, il saisit Durandal, son épée.
Il n'est plus de force à marcher une seule portée d'arbalète.
Il se tourne du côté de l'Espagne, entre en un champ de blé,
Monte sur un tertre... Sous un bel arbre,
Il y a là quatre perrons de marbre.
Roland tombe à l'envers sur l'herbe verte
Et se pâme : car la mort lui est proche.

Les puys sont hauts, hauts sont les arbres :
Il y a là quatre perrons tout luisants de marbre.
Sur l'herbe verte, le comte Roland se pâme.
Cependant un Sarrasin l'épie
Qui contrefait le mort et gît parmi les autres;
Il a couvert de sang son corps et son visage.
Soudain, il se dresse, il accourt:
Il est fort, il est beau et de grande bravoure.
Plein d'orgueil et de mortelle rage,
Il saisit Roland, corps et armes,
Et s'écrie : « Vaincu, il est vaincu le neveu de Charles !
« Voilà son épée que je porterai en Arabie. »
Comme il la tirait, Roland sentit quelque chose.

Roland s'aperçoit qu'on lui enlève son épée;
Il ouvre les yeux, ne dit qu'un mot :
« Tu n'es pas des nôtres, que je sache. »
De son olifant, qu'il ne voudrait pas lâcher,
Il frappe un rude coup sur le heaume tout gemmé d'or;
Brise l'acier, la tête et les os du païen,
Lui fait jaillir les deux yeux hors du chef,
Et le retourne mort à ses pieds:
« Lâche, dit-il, qui t'a rendu si osé,
« A tort ou à droit, de mettre la main sur Roland ?
« Qui le saura t'en estimera fou.
« Le pavillon de mon olifant en est fendu.
« L'or et les pierreries en sont tombées. »

I PART. LIVRE I, CHAP. XVI.

Roland sent bien qu'il a perdu la vue :
Il se lève, il s'évertue tant qu'il peut;
Las ! son visage n'a plus de couleurs.
Devant lui est une roche brune :
Par grande douleur et colère, il y assène dix forts coups,
L'acier de Durandal grince : point ne se rompt, ni ne s'ébrèche.
« Ah ! sainte Marie, venez à mon aide, » dit le comte.
« O ma bonne Durandal, quel malheur !
« Si vous ne me servez plus, je ne vous en aime pas moins :
« Avec vous j'ai tant gagné de batailles,
« J'ai tant conquis de vastes royaumes
« Que tient aujourd'hui Charles à la barbe chenue.
« Ne vous ait pas qui fuie devant un autre !
« Car vous avez été longtemps au poing d'un brave,
« Tel qu'il n'y en aura jamais en France, la terre libre ! »

Roland frappe une seconde fois au perron de sardoine :
L'acier grince; il ne rompt pas, il ne s'ébrèche point.
Quand le comte s'aperçoit qu'il ne peut briser son épée,
En dedans de lui-même il commence à la plaindre :
« O ma Durandal, comme tu es claire et blanche !
« Comme tu luis et flamboies au soleil !
« Je m'en souviens : Charles était aux vallons de Maurienne,
« Quand Dieu, du haut du ciel, lui manda par un ange
« De te donner à un vaillant capitaine.
« C'est alors que le grand, le noble Roi la ceignit à mon côté !
« Avec elle je lui conquis Normandie et Bretagne,
« Je lui conquis le Poitou et le Maine,
« Je lui conquis Bourgogne et Lorraine,
« Je lui conquis Provence et Aquitaine,
« La Lombardie et toute la Romagne;
« Je lui conquis la Bavière et les Flandres,
« Et la Pologne et l'Allemagne,
« Constantinople qui lui rendit hommage,
« Et la Saxe qui se soumit à son bon plaisir ;
« Je lui conquis Écosse, Galles, Irlande,
« Et l'Angleterre, son domaine privé.
« En ai-je assez conquis de pays et de terres
« Que tient Charles à la barbe chenue !
« Et maintenant j'ai grande douleur à cause de cette épée.
« Plutôt mourir que de la laisser aux païens !
« Que Dieu n'inflige point cette honte à la France ! »

Pour la troisième fois, Roland frappe sur une pierre bise;
Plus en abat que je ne saurais dire.
L'acier grince : il ne rompt pas;
L'épée remonte en amont vers le ciel.
Quand le comte s'aperçoit qu'il ne la peut briser,
Tout doucement il la plaint en lui-même :
« Ma Durandal, comme tu es belle et sainte !
« Dans ta garde dorée, il y a assez de reliques :
« Une dent de saint Pierre, du sang de saint Basile,
« Des cheveux de monseigneur saint Denis,
« Du vêtement de la vierge Marie.
« Non, non, ce n'est pas droit que païens te possèdent.
« Ta place est seulement entre des mains chrétiennes.
« Plaise à Dieu que tu ne tombes pas entre celles d'un lâche !
« Combien de terres j'aurai par toi conquises
« Que tient Charles à la barbe fleurie,
« Et qui sont aujourd'hui la richesse de l'Empereur ! »

Roland sent que la mort l'entreprend,
Et qu'elle lui descend de la tête sur le cœur.
Il court se jeter sous un pin;
Sur l'herbe verte il se couche, face contre terre;
Il met sous lui son olifant et son épée,
Et se tourne la tête du côté des païens.
Et pourquoi le fait-il ? Ah ! c'est qu'il veut
Faire dire à Charlemagne et à toute l'armée des Francs,
Le noble comte, QU'IL EST MORT EN CONQUÉRANT !
Il bat sa coulpe, il répète son *mea culpa :*
Pour ses péchés, au ciel il tend son gant.

Roland sent bien que son temps est fini.
Il est là, au sommet d'une colline qui regarde l'Espagne;
D'une main, il frappe sa poitrine :
« *Mea culpa*, mon Dieu, et pardon au nom de ta puissance,
« Pour mes péchés, pour les petits et pour les grands,
« Pour tous ceux que j'ai faits depuis l'heure de ma naissance
« Jusqu'à ce jour où je suis parvenu. »
Il tend à Dieu son dextre gant,
Et voici que les anges du ciel s'abattent près de lui.

Il est là, gisant sous un pin, le comte Roland :
Il a voulu se tourner du côté de l'Espagne.
Il se prit alors à se souvenir de plusieurs choses :

I PART. LIVRE I, CHAP. XVI.

De tous les royaumes qu'il a conquis,
Et de douce France, et des gens de sa lignée,
Et de Charlemagne, son seigneur, qui l'a nourri.
Il ne peut s'empêcher d'en pleurer et soupirer.
Mais il ne veut pas se mettre lui-même en oubli;
Il clame sa coulpe, à Dieu il demande merci :
« O notre vrai Père, dit-il, qui jamais ne mentis,
« Qui ressuscitas saint Lazare d'entre les morts,
« Et qui défendis Daniel contre les lions,
« Sauve, sauve mon âme et défends-la contre tous périls,
« A cause des péchés que j'ai faits en ma vie. »
Il a tendu son dextre gant à Dieu :
Saint Gabriel l'a reçu de sa main.
Sa tête s'est inclinée sur son bras;
Il est allé, mains jointes, à sa fin.
Dieu lui envoie un de ses anges chérubins
Et saint Michel-du-péril;
Saint Gabriel est venu avec eux :
L'âme du comte emportent en paradis[1]....

VII. Mort d'Aude.

L'Empereur est revenu d'Espagne :
Il vient à Aix, la meilleure ville de France,
Monte au palais, entre en la salle.
Une belle damoiselle vient à lui : c'est Aude.
Elle dit au Roi : « Où est Roland le capitaine,
« Qui m'a juré de me prendre pour femme? »
Charles en est plein de douleur et d'angoisse;
Il pleure des deux yeux, il tire sa barbe blanche :
« Sœur, chère amie, dit-il, tu me demandes nouvelles d'un homme mort.
Mais va, je saurai te remplacer Roland;
Je ne te puis mieux dire : je te donnerai Louis,
Louis mon fils, celui qui tiendra mes marches. »
— « Ce discours m'est étrange, répond belle Aude.
Ne plaise à Dieu, ni à ses saints, ni à ses anges,
Qu'après Roland, je vive encore! »
Lors, elle perd sa couleur et tombe aux pieds de Charles.
Elle est morte à jamais : Dieu veuille avoir son âme[2] !

Telle est la plus antique et la plus belle de nos épopées françaises; tel est le type le plus exact de nos

[1] *Chanson de Roland*, éd. Th. Muller, v. 2164-2396.
[2] *Chanson de Roland*, éd. Th. Müller, v. 3705-3711.

premières chansons de gestes. Tout récemment on a essayé de mettre sur la scène ce beau drame : on l'a gâté. Et néanmoins, quand le rideau banal de notre Opéra se levait sur le dernier tableau de *Roland à Roncevaux*, quand les spectateurs apercevaient le champ de bataille abandonné et Roland seul au milieu de ses compagnons morts, un frémissement, un *froid* (comme dit le peuple) passait soudainement dans tous les cœurs. C'est qu'on avait entrevu le sublime un instant; c'est qu'on avait senti le caractère profondément chrétien, profondément français de cette vieille chanson contemporaine des croisades; c'est que l'auditoire de 1865 était devenu semblable pour quelques moments aux auditoires du douzième siècle. Mais, encore un coup, rien ne vaut la lecture du poëme original.....

CHAPITRE XVII.

RÉSUMÉ DE TOUT LE PREMIER LIVRE.

Il est utile, lorsque l'on fait un long voyage, de s'arrêter de temps en temps et de mesurer des yeux l'espace qu'on a parcouru. Le voyageur alors recueille ses souvenirs et, le regard fixé sur le chemin franchi, se rappelle avec joie les villes, les villages, les montagnes, les rivières, les champs qu'il a traversés et dont il aperçoit encore les formes indécises dans un lointain brouillard. Son imagination reconstruit vivement toutes ces beautés disparues, que ses yeux ont

contemplées un instant et qu'il veut immortellement fixer dans sa mémoire. Il ne recommencera sa route qu'après avoir profondément gravé dans son esprit les principaux traits de cette future histoire de son voyage.

Et de même, en érudition, quand nous avons longtemps parcouru un chemin « montant, sablonneux, malaisé » et qu'un long ruban de route s'étend encore devant nous, il nous est permis de prendre haleine et de nous rendre compte de tout l'espace que nous avons franchi. En quelques phrases, en quelques propositions, l'érudit qui prétend vulgariser ce qu'il sait, doit résumer les faits scientifiques qu'il a péniblement exposés à ses lecteurs. La vue de l'ensemble satisfait souvent ceux que la vue des détails avait découragés.

Résumons donc ici toute cette première partie de l'histoire de nos épopées françaises. Aussi bien nous sommes arrivé à un instant décisif de leurs annales : leur formation est enfin achevée, leur printemps commence ; cet arbre est vert, cette fleur s'ouvre : « *Respiremus in odorem respersæ dulcedinis.* »

Nous avons tout d'abord étudié la nature et l'origine de l'épopée antique. Nous n'avons pas craint de remonter très-haut et nous avons assisté à la naissance de l'hymne, à la naissance de l'épopée, à la naissance du drame. L'hymne a précédé toutes les autres poésies. L'homme a commencé par jeter un cri vers Dieu avant de raconter la vie des héros, avant de chanter leurs louanges. L'épopée est née de l'hymne : ce fut à l'origine une hymne narrative.

L'épopée précède les temps historiques, c'est-à-dire les temps où le sens historique a reçu ses premiers développements au sein de l'humanité obstinément éprise de la légende. De là vient que l'on a défini l'é-

popée « la narration poétique qui précède les temps où l'on écrit l'histoire. »

Le drame est sorti de l'épopée, comme l'épopée était sortie de l'hymne. Si l'épopée n'est qu'une hymne narrative, le drame n'est qu'une épopée mise en action.

Mais il y a deux familles d'épopées qu'il importe singulièrement de distinguer l'une de l'autre. Rien qu'à les voir passer devant nos yeux, nous n'aurons pas de peine à les reconnaître. Les premières sont jeunes et alertes; elles portent une rude et pesante armure, elles ont des traits guerriers et populaires : dans leurs yeux éclate la vivacité de la foi, quelque arme primitive frémit dans leur main ; elles ne parlent pas, elles chantent, et leur voix est belle, quoique un peu forte. Nulle fausse parure ne déshonore leur mâle beauté; chez elles tout est jeune, tout est vivant, tout est vrai.

Les autres épopées nous apparaissent sous un aspect bien différent. Elles sont presque vieilles, mais vêtues avec soin et même avec coquetterie; leur grande préoccupation est de se régler sur les plus jeunes; elles leur empruntent leurs vêtements, leurs armures et jusqu'à la rudesse de leurs traits ; mais, hélas ! tout est faux. Ces armures sont en faux fer, ce costume est d'une fausse simplicité, ces traits sont d'une fausse rudesse. Tandis que les premières épopées se mettent à la tête de tout un peuple et l'entraînent sur leurs pas, ces épopées si élégantes n'ont qu'une cour de lettrés et de savants. Elles parlent admirablement, elles tiennent salon avec une rare perfection, mais elles ne chantent pas. Telles sont l'*Énéide* et la *Jérusalem délivrée;* telles sont surtout *la Thébaïde* et *la Henriade* que nous appellerons de fausses épopées en les op-

posant aux vraies épopées, telles que l'*Iliade* et la *Chanson de Roland,* telles que le *Mahabharata* et les *Niebelungen*.

Nos chansons de gestes sont de vraies épopées. Il est temps d'en venir à leur origine.

Cette origine est toute germanique : nous l'avons prouvé par une triple démonstration.

Nous l'avons tout d'abord démontré par la lecture de ces épopées elles-mêmes. Nous avons rapidement analysé leurs principales idées, et leur avons trouvé la physionomie toute germanique. Les héros de nos chansons de gestes sont germains par leur naissance et par leurs noms ; ils sont germains surtout par leurs mœurs et par leur droit. La solidarité de la famille, le duel, le jugement de Dieu, la théorie des ôtages, toutes les lois barbares se retrouvent aisément dans nos poëmes épiques. D'ailleurs la féodalité est indubitablement d'origine germanique, et nos poëmes ne sont que la féodalité en action.

Par une seconde démonstration, nous avons établi que nos épopées sont d'origine germanique parce qu'elles ne peuvent être ni d'origine romaine ni d'origine celtique. Les Celtes, en effet, ont créé par eux-mêmes toute une famille de poëmes, les Romans de la Table ronde, qui n'ont presque rien de commun avec nos chansons de gestes, si ce n'est le sentiment religieux. Quant aux Romains de la décadence, leur unique poésie a consisté en chansons à boire ou en poëmes licencieux. Il est aussi impossible à une époque de décadence de produire une épopée naturelle, une épopée vraie, qu'il est impossible à un vieillard d'avoir un visage de quinze ans.

Mais nous avons réservé pour une troisième et dernière démonstration d'autres arguments qui ne sont

pas moins décisifs. Ils consistent en textes péremptoires tirés de Tacite et d'Éginhard. Le premier de ces textes établit que les Germains avaient depuis longtemps des habitudes poétiques; qu'ils faisaient de leurs dieux et de leurs héros l'objet de chants essentiellement religieux et nationaux, guerriers et populaires. « *Celebrant carminibus antiquis originem gentis conditoresque*, » dit Tacite. Et Éginhard constate que de son temps ces habitudes persévéraient encore parmi les nations germaines, et que Charlemagne se plut, entre ses grandes guerres, à faire lui-même un recueil de ces chants de sa race : *Barbara et antiquissima carmina quibus veterum actus et bella canebantur scripsit memoriæque mandavit*.

Ces chants étaient courts, rapides, militaires; ils étaient d'une beauté fière, qui les avait rendus dignes de l'estime et de l'étude d'un Charlemagne. Ils étaient dignes, en un mot, de cette jeune et fière nation qui a écrit le prologue de la loi salique.

Mais ces chants, où déjà éclatait l'amour de la France, n'étaient pas encore des poëmes : c'étaient des hymnes tantôt religieux, tantôt militaires, qui couraient sur toutes les lèvres, et qui par leur brièveté même se gravaient facilement dans toutes les mémoires. C'est à ces chants qu'on a donné le nom de cantilènes.

Les cantilènes, comme Éginhard l'a si énergiquement constaté, vivent durant toute la première race de nos rois. Dès lors, elles revêtent parfois le populaire habit de la langue vulgaire.

Par malheur, nous ne possédons qu'un seul fragment d'une de ces cantilènes nationales et chrétiennes. Ce fragment nous a été conservé dans la *Vie de saint Faron* par Helgaire, évêque de Meaux : c'est ce fameux

chant sur saint Faron et les ambassadeurs saxons, c'est le fameux *De Chlotario est canere*...

Au huitième siècle, la poésie dut souffrir de tous les malheurs du temps. Nous sommes entièrement convaincu que sans Charlemagne les cantilènes de nos pères auraient pris fin, faute de *sujet*, faute de héros. Et surtout, sans Charlemagne, jamais nos épopées ne seraient venues au jour.

Charlemagne a sauvé tout à la fois notre poésie nationale dans le passé et dans l'avenir. Il l'a sauvée dans le passé en recueillant, non sans piété, des chants malheureusement disparus. Il l'a sauvée dans l'avenir en lui fournissant dans sa personne et dans sa gloire un sujet digne d'elle.

Oui, Charlemagne a sauvé la future épopée française; il l'a sauvée volontairement et involontairement. Volontairement, en compilant le recueil de ces cantilènes, dont nos premières chansons de gestes devaient un jour sortir si naturellement. Involontairement, par le spectacle magnifique de sa grandeur, de ses conquêtes, de sa gloire. Il n'a eu qu'à se montrer, et notre épopée fut.

Elle n'exista pas cependant immédiatement après lui; mais après lui elle ne pouvait plus ne pas exister un jour.

Pendant toute la seconde race et pendant le premier siècle de la troisième, nous ne voyons encore bien distinctement que la cantilène toujours revêtue des mêmes caractères, toujours brève, militaire, religieuse, et tendant à devenir de plus en plus narrative.

Nous avons cité deux modèles de cantilènes nationales : celle de Saucourt, qui remonte à l'année 881 ; celle d'Hadebrand et d'Hildebrand qui est plus ancienne et appartient à une autre partie de l'empire

de Charlemagne. Dans la cantilène de Saucourt, on sent, pour ainsi parler, circuler l'amour de la France, le sang français. Dans celle d'Hildebrand, rien de pareil. Ce sont des personnages que nous ne connaissons pas, animés de sentiments que nous ne comprenons pas : notre cœur ne bat pas à la lecture de ce chant tudesque comme il battait tout à l'heure à la lecture de la cantilène toute française où est célébrée la victoire d'un de nos rois sur les Normands envahisseurs.

C'est qu'en effet deux courants épiques se forment, ou du moins se reconnaissent plus distinctement après la mort de Charlemagne. L'un d'eux est français et aboutit à nos chansons de geste. L'autre est allemand et aboutira aux *Niebelungen*. De l'autre côté du Rhin les poëtes chantent des héros plus anciens que notre Charlemagne et même que notre Clovis. De tels poëmes n'ont rien de commun avec notre épopée, et nous ne devons plus nous en occuper.

Le christianisme, cependant, s'épanouit de plus en plus dans les chants populaires de la France. Nous possédons un de ces chants tel qu'il circulait au dixième siècle : la cantilène de sainte Eulalie. A côté de ces cantiques, les cantilènes militaires conquéraient une vogue encore plus universelle, et nous avons, dans la *Vie de saint Guillaume de Gellone* un document du dixième ou du onzième siècle, qui nous fait assister, d'une façon vivante et pittoresque, à la diffusion de ces petits poëmes ; qui nous les montre sur les lèvres d'un grand peuple, dans la voix des jeunes gens, des chevaliers et des clercs, des ignorants et des lettrés, des petits et des grands, pénétrant partout, se faisant aimer partout, et faisant partout aimer la France et les héros de la France. Nous avons donné, tout au long, le texte précieux de l'historien de saint Guil-

laume : il nous conduit jusqu'à la seconde moitié du onzième siècle.

Le succès de ces chants populaires éveilla l'attention des lettrés qui en furent quelque peu jaloux. Plusieurs d'entre eux pensèrent que le plus sûr moyen de combattre ces poëmes vulgaires était de les écrire en latin et de leur donner la forme des légendes. De la sorte, on conquérait dans les églises, dans les couvents, le succès éclatant que les poésies originales avaient conquis depuis longtemps sur les places publiques et dans les châteaux.

Et il y eut effectivement d'honnêtes écrivains qui traduisirent nos cantilènes en beau latin, en latin de rhéteur. Ils les gâtèrent, c'est certain, mais un singulier phénomène se produisit. On se persuada, dans les régions supérieures de la société du onzième et du douzième siècle, que la légende latine était l'original, que les cantilènes étaient la copie. De là, le succès de la chronique du faux Turpin.

La chronique de Turpin est de la fin du onzième siècle ou du commencement du douzième : nous l'avons démontré longuement. L'auteur s'est servi de ces mêmes chants populaires qui, à la même époque, donnèrent naissance à nos premières chansons de geste. Mais il les a défigurés en voulant les embellir.

En général, on peut poser en principe qu'entre les cantilènes d'une part et nos chansons de geste de l'autre, il n'y a pas eu ce prétendu intermédiaire d'une légende latine. Nos plus anciens romans sont directement issus de nos cantilènes.

Toutefois, c'est avant la constitution définitive de nos premiers poëmes nationaux qu'il faut placer la formation de nos cycles épiques. Car, suivant

nous, ces cycles ont été lyriques avant d'être épiques.

Un cycle, c'est un certain nombre de poëtes populaires se groupant autour d'un héros ou d'un fait considérable, le regardant et le chantant dans leurs vers.

Or, en France, au onzième siècle, trois grands cercles de ce genre sont déjà visibles. Il y a déjà trois héros qui font centre.

Et comme il n'y a rien de si épique, et de si poétique en général, que la sainteté et le malheur, il ne faut pas s'étonner si ces trois héros ont à la fois offert le spectacle de grandes infortunes et d'une profonde sainteté. Ces trois héros, ce sont *saint* Charlemagne, *saint* Guillaume de Gellone, *saint* Regnaud.

Deux défaites, Roncevaux et Aliscamps, sont le point central des deux premiers cycles. La fuite et les douleurs des fils Aymon sont le point central du troisième.

A côté de ces grands cycles qui porteront un jour le nom de « gestes du Roi, de Garin de Montglane et de Doon de Mayence, » il se forme d'autres groupes secondaires de poëtes et de poëmes nationaux. Dans chacune de nos grandes provinces on aperçoit un de ces cercles. De là les petites gestes des Lorrains, d'Aubry le Bourguignon, de Girard de Roussillon, de Gormond et d'Isembard, de Raoul de Cambrai, d'Amis et d'Amiles, de Beuves d'Hanstonne et d'Élie de Saint-Gilles. Chacun de ces groupes est d'abord isolé et indépendant : mais, emportés par une sorte de manie, les poëtes épiques vont de l'un à l'autre groupe, prennent par la main une jeune fille dans un groupe, un chevalier dans un autre, et de leur propre autorité célèbrent des mariages inattendus. On arrive de la sorte à fondre deux cycles en un seul, et un jour vien-

dra où les trois grandes gestes auront absorbé toutes les autres. Mais la critique moderne ne doit pas imiter le singulier procédé des poëtes du treizième et du quatorzième siècle; elle doit hautement reconnaître l'indépendance primitive de toutes nos gestes.

Le dernier de nos cycles épiques est celui de la croisade. Il est le dernier parce qu'il est le plus historique. Il a pour centre une victoire, la prise de Jérusalem, achetée au prix des plus vives douleurs; son héros est presque un saint, et par là ce cycle remplit excellemment les conditions épiques.

Le fait de la croisade n'a donné naissance qu'à quelques poëmes. L'esprit de la croisade anime tous nos romans.

Toutefois nous n'avons pas encore vu apparaître la chanson de geste. « Les chansons de geste, avons-nous dit, dérivent des cantilènes. Pour former une chanson de geste, on n'a eu qu'à juxtaposer un certain nombre de cantilènes dont chacune avait autrefois sa vie propre et indépendante. »

Les premières chansons de geste n'ont été tout d'abord que des bouquets ou des chapelets des cantilènes. L'étude des romances espagnols nous fait saisir comment les choses ont dû se passer en France. Les romances espagnols, en effet, reproduisent très-exactement la physionomie de nos cantilènes; en cousant l'un à l'autre quelques-uns de ces romances comme ceux des Infants de Lara, on compose aisément un véritable poëme épique.

Mais remarquons-le bien : ce procédé d'agglutination ou de soudure, s'il est permis de s'exprimer ainsi, n'a été employé que pour un très-petit nombre de poëmes, les plus antiques, les plus importants, les plus célèbres. En ce qui concerne les autres chansons

de geste, on a procédé par analogie, on ne s'est plus donné la peine de souder les anciennes cantilènes. On les a tout au plus imitées, et de très-bonne heure on a composé des poëmes d'une incontestable et essentielle unité.

Mais le seul fait de cette juxtaposition des cantilènes avait déjà jeté dans notre poésie épique de déplorables germes de décomposition et de mort : on avait placé une cantilène sur Charles le Chauve, dans un seul et même poëme, à côté d'une cantilène sur Charlemagne. De là ces confusions de personnages et ces altérations de types qu'on a si justement reprochées à notre poésie épique du treizième et du quatorzième siècle.

Nos premiers poëmes n'ont aucun de ces défauts. Et voici qu'il est temps d'établir quels sont leurs caractères, et de les peindre au naturel, après avoir eu toutefois le temps de constater, comme un axiome, qu'ils ne sont pas d'origine provençale mais française.

Leur vers est le décasyllabe, le plus épique de tous les vers, celui de tous qui tient le plus juste milieu entre une rapidité trop légère et une trop lourde gravité. Ces vers ne sont pas rimés, mais simplement assonancés, et même à l'origine assonancés par leur dernière voyelle accentuée et non par leur dernière syllabe.

Le style est populaire, rapide, destiné au chant. On y retrouve les procédés de la poésie homérique, les épithètes constantes, les énumérations militaires, les discours des héros avant et pendant le combat. Le comique est presque toujours absent; s'il se présente, il est grossier. D'ailleurs tout est original et spontané dans ces premières épopées, le moule épique n'est pas

encore créé à l'usage des poëtes sans inspiration et sans idée. La convention, la formule, le faux art, ne déshonorent pas cette rude et jeune poésie.

Dans leur esprit plus encore que dans leur forme et dans leur style, les premières chansons de geste ont des caractères aisément reconnaissables. L'idée de Dieu y est simple, sans doute, mais la superstition n'y tient que peu de place. Le surnaturel les remplit, et non pas le merveilleux. Beaucoup d'anges, peu de fées.

L'idée de la patrie est infiniment plus vive et plus noble dans nos plus anciennes chansons que dans les plus récentes. Ces poëtes du douzième siècle aimaient véritablement la France autant que nous pouvons l'aimer. On peut même à cet endroit les accuser de chauvinisme. Plus que leurs successeurs des treizième et quatorzième siècles, ils méritent cette très-honorable accusation.

Le germanisme éclate dans ces premiers poëmes et dans chacun de leurs vers. Il y a telle geste que l'on peut regarder comme le poëme ardent de la guerre privée et de la féodalité qui est d'origine barbare : tel est *Raoul de Cambrai,* tels sont les *Lorrains*.

Un des traits auxquels on reconnaît encore les plus anciennes chansons, c'est le plus ou moins de respect avec lequel est traité le type de Charlemagne. Dans nos premiers romans, ce type s'élève jusqu'à l'apothéose; dans les romans postérieurs, il est défiguré jusqu'à la caricature.

L'idée de la femme est toute empreinte de rudesse et de sauvagerie dans nos plus anciens poëmes : mais du moins la femme y est chaste. C'est plus tard seulement, mais malheureusement de très-bonne heure encore, qu'apparaîtront dans nos épopées, pour les souiller, ces personnages lascifs, ces jeunes filles, ces

femmes dont la sensualité est agressive, et qui se livrent avec d'étranges frémissements à la merci du premier venu. Dans nos plus antiques épopées, le chevalier ne connaît pas encore les frivolités de la galanterie, il est d'une virginité farouche. Cependant, il n'est pas sans éprouver l'atteinte de la faiblesse humaine : il pleure, il s'évanouit, il tombe. Dans les épopées postérieures, il sera vissé sur son cheval, et ne pourra plus s'évanouir. En général, tout dans nos premiers poëmes est naturel et simple ; tout est faux et alambiqué dans les poëmes suivants, tout y est ramené à la convention et à la formule.

Ce n'était pas assez d'avoir fait connaître par ces dissertations imparfaites la physionomie de nos anciennes épopées. Les lettrés de nos jours ne ressemblent pas à ces princes des *Contes de fées* qui s'éprenaient si facilement d'une princesse à la seule vue de son portrait. Nous voulons aujourd'hui voir tout par nous-mêmes et contempler la beauté qu'on nous vante. C'est pourquoi nous avons produit devant nos lecteurs nos épopées elles-mêmes ; nous avons lu devant eux, d'une voix émue, la mort de Roland et la défaite de Roncevaux. Espérons qu'à cette lecture leurs propres cœurs auront frémi. Un jour, nous avons lu cette même mort de Roland devant une assemblée d'ouvriers : ils ont pleuré, et nous avons été ravi de leurs larmes. Et ils se disaient, quand tout fut terminé, ils se redisaient cette parole que nous voudrions voir éclater en ce moment sur les lèvres de tous nos lecteurs : « Comme c'est chrétien ! comme c'est français ! » Le mot n'est pas élégant, mais il est vrai, et c'est la conclusion la plus naturelle de tout ce que nous venons d'écrire.

PREMIÈRE PARTIE.

ORIGINE ET HISTOIRE

DES

ÉPOPÉES FRANÇAISES.

LIVRE SECOND.

PÉRIODE DE SPLENDEUR.

CHAPITRE I.

INTRODUCTION. — QUELLES SONT LES LIMITES DE CETTE SECONDE PÉRIODE ? — PLAN QUI SERA SUIVI DANS TOUT CE SECOND LIVRE.

Cette période s'étend depuis le commencement du XII[e] siècle jusqu'en 1328.

Ce que nous appelons « période de splendeur » dans l'histoire des épopées françaises, s'étend depuis l'entier achèvement de leur formation jusqu'à l'avénement des Valois, en 1328. Par conséquent cette période embrasse plus de deux siècles.

Les dates extrêmes que nous venons d'indiquer nous paraissent facilement justifiables. Aux yeux de quiconque a étudié l'histoire de la poésie française, l'avénement des Valois est une date capitale : alors tout change, alors tout se déforme. Les traditions littéraires de la France sont brisées ; la vieille poésie expire, et plusieurs siècles s'écouleront avant qu'on en crée une nouvelle. Plus d'épopée véritable ; quelques cris sincèrement lyriques, et c'est tout. Pendant longtemps on vivra sur la poésie du passé que l'on défigurera de plus en plus, et rien ne sera plus défiguré que nos épopées nationales.

D'un autre côté nous faisons commencer notre « période de splendeur » à l'entier achèvement de la formation de nos poëmes. Et, par là, nous faisons aisément rentrer dans le sujet de ce second livre ces poëmes primitifs, tels que la *Chanson de Roland*, dont

nous avons dû déterminer plus haut les caractères et reproduire la physionomie. Ils sont le plus incontestable honneur de cette période de splendeur, qui, sans eux, ne serait plus digne de son nom.

Ces deux siècles, d'ailleurs, ne sont pas seulement remarquables au point de vue de la beauté de nos poëmes : mais encore et surtout au point de vue de leur succès, de leur diffusion, de leur popularité.

Cependant, encore une fois, cette période est longue : durant plus de deux siècles notre poésie épique a dû changer d'aspect. C'est ce qui est arrivé. Quelle différence, quel abîme entre un poëme de 1328 et un poëme des premières années du douzième siècle ! Quelle différence même entre une chanson du temps de Philippe Auguste et une chanson du temps de saint Louis ! Ce serait une tâche pénible et délicate que celle d'écrire l'*Histoire des variations de l'épopée française.*

Elle peut se subdiviser en trois époques : *héroïque* (jusqu'en 1137), *semi-héroïque* (1137-1226), *lettrée* (1226-1328).

A cause de ces perpétuelles variations, nous aurions pu diviser cette seconde période de notre histoire en trois époques dont chacune a son caractère distinctif.

La première s'étendrait depuis la fin du onzième siècle jusqu'en 1137 : nous l'appellerions *époque héroïque.*

La seconde, depuis l'avénement de Louis VII jusqu'à celui de saint Louis, de 1137 à 1226 ; nous l'appellerions *époque semi-héroïque.*

La troisième enfin s'étendrait depuis saint Louis jusqu'à Philippe de Valois, depuis 1226 jusqu'à 1328 ; nous l'appellerions *époque lettrée.*

Caractères auxquels on peut reconnaître qu'un poëme appartient à l'une ou à l'autre de ces trois époques.

D'après les noms que nous donnerions à ces trois époques, on peut, dès à présent, se faire quelque idée du caractère spécial que chacune d'elles a revêtu. Avant

de descendre dans le détail, nous pouvons établir ici que les proportions plus ou moins considérables de l'élément héroïque sont, à nos yeux, ce qui distingue le mieux les poëmes des trois époques. Et par ces mots : « élément héroïque » il faut entendre cet ensemble de vertus et de vices spontanés, de pensées naïves et d'actions viriles, d'idées jeunes et presque enfantines se mêlant naturellement à des conceptions sauvages et presque barbares, ensemble qui est particulier aux époques primitives...

J'ouvre une de nos épopées françaises. Je l'estimerai d'autant plus antique que son signalement se rapprochera davantage du signalement suivant :

« Le sentiment militaire y domine, et non la galanterie ;

La guerre, et non la femme ;

Le surnaturel, et non le merveilleux ;

La légende, et non la fable (or, si la légende est à vingt lieues de l'histoire, la fable en est à mille lieues) ;

La simplicité et l'ignorance, et non pas l'étalage ridicule de la science de l'antiquité, ou de toute autre science ;

La vie enfin, et non pas la convention et la formule. »

Mais qu'est-il besoin de tant de paroles ? Vous avez lu *Roncevaux* et *Aliscamps*, ces deux chants les plus héroïques de toute notre poésie. Plus un poëme semblera se rapprocher de ces illustres modèles, plus vous le jugerez ancien, et vous arriverez par là très-facilement à fixer sa place soit dans l'époque héroïque, soit dans l'époque lettrée, soit dans cette troisième époque, qu'il serait moins facile de bien préciser, et qui tient le milieu entre les deux autres.

Nous aurions pu, sans doute, suivre rigoureu-

sement l'ordre chronologique que nous venons d'indiquer et diviser le second livre de notre *Histoire des épopées nationales* en trois chapitres, intitulés : *Histoire des épopées françaises pendant l'époque héroïque; — pendant l'époque semi-héroïque; — pendant l'époque lettrée.*

Mais nous nous sommes décidé pour une autre méthode; nous avons désiré saisir d'une façon plus vivante l'esprit de nos lecteurs.

Nous allons donc étudier nos poëmes nationaux depuis l'instant où ils sont conçus dans l'esprit, dans l'imagination de nos trouvères jusqu'à l'instant où ils sont chantés par les jongleurs.

Plan de tout ce deuxième livre : « On suivra nos épopées depuis l'instant de leur conception dans l'esprit des trouvères jusqu'à celui où elles sont chantées par les jongleurs. »

Voici une chanson de geste. Nous nous demanderons d'abord à qui nous devons en attribuer l'idée, la légende, la rédaction; puis, nous ne la quitterons plus des yeux. Nous la verrons en quelque sorte se rendre de l'esprit du poëte jusque sur le vélin des manuscrits : nous prendrons ces manuscrits entre nos mains et nous en esquisserons le portrait, s'il est permis de parler ainsi. Et partant dès lors de ce qu'il y a de plus extérieur pour arriver à ce qu'il y a de plus intime, nous aurons tout d'abord à porter notre regard sur la versification de nos poëmes : nous écrirons un *Traité élémentaire de la prosodie française aux douzième et treizième siècles.* Enfin nous lirons avec l'esprit ce que jusqu'ici nous n'avions guère lu qu'avec nos yeux matériels. Comment sont composés ces poëmes, dont, après tout, les caractères extérieurs ne nous intéressent que médiocrement? Quel est leur sujet, quels sont leurs héros, quel est leur agencement littéraire ? il nous importe de le savoir. N'ont-ils pas subi des vicissitudes, et quelles sont ces vicissitudes ? car nous voulons entrer dans ce monde épique, nous

ne voulons pas rester en dehors. Et quand nous saurons toutes ces choses, nous ne serons pas encore satisfaits. Ces épopées, elles ne se lisaient pas, elles se chantaient. Mais qui les chantait, où et comment les chantait-on? C'est ici qu'il faudra prendre notre lecteur par la main, l'introduire dans la salle de quelque château féodal ou sur quelque place publique, en 1150, par exemple, ou en 1200, l'entraîner à notre suite dans un de ces groupes épais qui entourent les chanteurs populaires, et le faire assister à ce spectacle en plein vent d'un jongleur qui chante *Aliscamps* ou *Amis et Amiles* ou les *Quatre Fils Aymon*. Nous avons commencé par la « physiologie » des trouvères qui inventaient, qui *trouvaient* l'épopée nationale; nous devons terminer par la « physiologie » de ceux qui chantaient, qui popularisaient l'œuvre des trouvères.

Et tel est le plan que nous allons suivre.

CHAPITRE II.

PAR QUI ÉTAIENT COMPOSÉES LES CHANSONS DE GESTE?

Les épopées françaises sont l'œuvre des trouvères et des troubadours.

Les épopées françaises ont eu pour auteurs des poëtes laïques : ceux-là même qu'on a appelés trouvères au nord de la France, troubadours au midi.

Nous avons déjà combattu et ne cesserons de combattre énergiquement la théorie qui regarde nos romans comme une œuvre cléricale. Il est démontré pour nous que très-peu de clercs ont mis la main à nos chansons de geste. Il suffit d'ailleurs de comparer,

I PART. LIVRE II, CHAP. II.

Elles sont laïques et n'ont rien de clérical.

au point de vue religieux, nos plus belles chansons avec les œuvres des théologiens et des mystiques à la même époque. Un coup d'œil suffira. Nos poëmes nationaux n'ont rien de théologique : ils sont même à cet égard d'une infériorité déplorable, et il faut un grand effort de notre intelligence pour nous persuader que l'auteur de la *Chanson de Roland* fut le contemporain de saint Anselme, et que la plupart de nos romans ont été écrits sous le règne d'Hugues de saint Victor, de saint Bernard, de saint Thomas et de saint Bonaventure.

« Mais, nous objectera-t-on, s'il n'est pas vrai que les chansons de geste soient une œuvre ecclésiastique, comment expliquerez-vous le début de certains poëmes où l'on fait honneur à des prêtres ou à des religieux de la composition de ces œuvres? Voici, par exemple, les *Enfances Guillaume*. Au commencement de ce roman, il est dit que l'auteur « fut un moine de Saint-Denis en France. » Ce moine, d'ailleurs, se serait contenté de remanier un ancien poëme dont le manuscrit était depuis plus de cent ans dans la bibliothèque du monastère. Et le jongleur ajoute : « J'ai tant donné à ce moine et lui ai fait de si belles promesses, qu'il m'a montré et appris les vers de la chanson [1]. » Rien ne semble plus clair, et ce début des *Enfances Guillaume* n'est pas le seul document que nous pourrions citer...

Cet argument serait d'une grande force s'il n'était

1 Fist la uns moines de Saint-Denis en France...
Un gentis moines qui à Saint-Denis iert,
Quant il oï de Guillaume parleir,
Avis li fut que fust entr'obliés.
Si nos en ait les vers renovelés
Qui ont el role plus de cent ans esteis.
Je li ai tant et promis et doné,
Si m'a les vers enseignés et monstrés...
(Début des *Enfances Guillaume*.)

pas établi depuis longtemps que les jongleurs étaient d'effrontés menteurs. Pour mieux débiter leur marchandise poétique, ils se plaisaient à répéter que telle ou telle chanson venait de ce monastère où se rédigeaient les grandes chroniques de France. C'était donner à leurs poëmes un beau vernis d'authenticité historique. Est-ce bien la peine, après cela, de relever toutes les inepties que contiennent les premiers vers des *Enfances Guillaume?* Qu'est-ce que ce moine agissant seul, faisant seul ses petites affaires avec un jongleur, exploitant à son profit les manuscrits de son abbaye et tendant la main pour recevoir de son éditeur un peu d'argent avec beaucoup de promesses? Contes que tout cela; et n'oublions pas qu'on pouvait dire proverbialement : « Mentir comme un jongleur. »

Du reste, le caractère de nos poëmes est un éloquent démenti jeté à toutes les assertions de cette nature. Encore une fois, les auteurs, les vrais auteurs, se trahissent toujours par quelque endroit, et ces poëmes n'ont absolument rien de savant, rien de théologique, rien de clérical.

Cependant il ne faut pas confondre les auteurs de nos chansons avec les Bernard de Ventadour et les Thibaut de Champagne.

Toutefois, n'allons pas trop loin, et ne confondons pas les auteurs de nos poëmes nationaux avec les troubadours et les trouvères qui sont les auteurs de tant de chants lyriques. C'étaient, suivant nous, deux races complétement différentes, tout au moins à l'origine.

On connaît la vie désordonnée des Bernard de Ventadour, des Bertrand de Born et de tant d'autres. Les manuscrits nous ont conservé les biographies de ces illustres poëtes, qui, en général, furent de pauvres hommes. On les voit, d'adultère en adultère, parvenir misérablement à la fin de leur dernière jeunesse, et généralement donner à Dieu, en entrant dans quel-

que monastère, les restes d'une vie que la débauche avait déshonorée et remplie [1]. La vie des Thibaut de Champagne et des autres chansonniers français n'est guère à l'abri de ces reproches.

Il y a deux écoles de poëtes. ux qui chantent *gesta principum et vitas sanctorum* ne sont jamais confondus avec les autres.

Rien de pareil, en général, dans la vie de nos plus anciens poëtes épiques. Tandis que les poëtes de la Table ronde et du Roman d'aventures se confondaient par les allures de leur poésie et par celles de leurs mœurs avec les auteurs des sirventes et des tensons, on vit, à l'écart, formant pour ainsi dire un groupe séparé de tous les autres, se tenir fièrement les auteurs de nos chansons de geste. Ils se faisaient facilement reconnaître à leur air grave et presque dédaigneux, à la conscience qu'ils eurent longtemps d'être des historiens plutôt que des poëtes [2], à leur horreur pour la galanterie, à leur amour pour le fer, pour le sang, pour les batailles. Personne ne les confondait avec les autres poëtes, et l'Eglise s'y trompait moins que personne. Dans un manuscrit du treizième siècle, où se trouve à l'usage des confesseurs une sorte de traité des cas de conscience, on voit que les prêtres sont engagés à bien accueillir les jongleurs de cette famille, uniquement occupés à chanter les héros et les saints, *gesta principum et vitas sancto-*

[1] V. les biographies des troubadours, qui se trouvent, en tête de leurs chansons, dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale 1392, 1749, 854. Dans la plupart de ces biographies, les poëtes du midi sont représentés sous l'aspect méprisable de Lovelace et de don Juan. Il est dit du comte de Poitiers : « Anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas. » Ces mots pourraient s'appliquer au plus grand nombre des autres troubadours. Généralement ils vont de château en château et se prennent d'amour pour chacune des châtelaines : « Enamoret se de ela et ela de lui ; » c'est le résumé de toutes ces biographies qui se terminent généralement par la même phrase : Le poëte sur ses vieux jours, se convertit et entre dans un monastère.

[2] Ce n'est pas fable que dire vos volon,
Ansoiz est voirs atressi com sermon...
(*Amis et Amiles*, 5, 6.)

um [1], tandis que les représentants de Jésus-Christ doivent se montrer sévères envers tous les autres jongleurs. Ce texte, à plus forte raison, doit s'appliquer à nos poëtes : mais il est d'ailleurs trop important pour que nous n'ayons pas l'occasion d'y revenir.

Le plus grand nombre de nos épopées sont anonymes.

Un certain nombre de nos chansons sont anonymes, surtout parmi les plus anciennes. Quel est l'auteur de *Roland ?* M. Génin n'a pas été embarrassé par cette question, et il n'a pas hésité un seul instant à proclamer que notre Homère s'appelait Théroulde. Et ce nom a été glorieusement inscrit dans le titre même de l'édition de M. Génin : « La chanson de Roland, poëme « de Théroulde. »

Or cette attribution s'appuie seulement sur le dernier vers du poëme :

Ci falt la geste que Turoldus décline.

Et tout, comme on le voit, dépend du sens que l'on attache au mot *décliner.* Ici les philologues se recueillent, et leurs avis se partagent. Mais en admettant même que *décliner* signifie seulement *achever*, notre incertitude ne diminue pas. Ce Turoldus est-il un poëte qui achève de *trouver*, ou un scribe qui achève d'écrire, ou un jongleur qui achève de chanter ? Il n'est pas probable que l'on sorte jamais de ces ténèbres, et il vaut mieux regarder, jusqu'à plus ample informé, la *Chanson de Roland* comme un poëme anonyme.

Ce sont généralement les plus anciennes.

Beaucoup d'autres le sont. C'est ainsi qu'on ignore tout à fait quels sont les auteurs d'*Aliscamps* et des plus anciennes branches de *Guillaume au court nez ;*

[1] « Sunt autem alii qui dicuntur Joculatores qui cantant *gesta principum et vitas sanctorum*... Si... cantant gesta principum instrumentis suis, ut faciant solacia hominibus, *bene possunt sustineri tales*, sicut ait Alexander papa. » (*Summa de pœnitentia*, B. I. Sorb. 1552, f° 91, r°, col. 1. Ms. du XIII° siècle.)

d'*Amis et d'Amiles;* de *Jourdain de Blaives;* d'*Aiol et Mirabel;* d'*Aubry le Bourgoing;* de *Girard de Roussillon;* d'*Aspremont;* de *Fierabras;* de *Gaidon;* de *Guy de Bourgogne;* du *Voyage à Jérusalem*, etc., etc. Il est à remarquer que beaucoup de nos plus anciennes chansons sont anonymes. C'est qu'en effet, les temps où naissent les véritables épopées ne sont pas ceux où naît la vanité littéraire. Dès que l'amour-propre des auteurs apparaît et les excite à se nommer, adieu la naïveté des temps épiques!

Appliquez ce principe à l'histoire de notre poésie, et vous en constaterez la justesse. Par une de ces exceptions dont nous parlions tout à l'heure, parmi lesquelles il convient de citer aussi la *Chevalerie d'Ogier* et la troisième chanson des *Lorrains*, l'auteur de *Raoul de Cambrai* s'est nommé dans son œuvre qui est incontestablement un de nos plus anciens poëmes [1]. Mais enfin l'usage de se nommer ne prévalut que plus tard. C'est ce qui a lieu notamment dans le *Moniage Rainoart* [2], *Foulque de Candie* [3], *Anséis de Carthage* [4], *la Bataille Loquifer* [5] et l'*Entrée en Espa-*

1 Bertolais dist que chançon en fera :
Jamais jongleres tele ne chantera...
Mout par fu preus et saiges Bertolais
Et de Loon fu-il nés et estrais...
De la bataille vit tos les gre gnors fais;
Chançon en fist, n'oreis milor jamais;
Puis a esté oïe en maint palais...
(*Raoul de Cambrai*, édition Leglay, p. 96.)

2 ...Or vous les a Guillaume restorez,
Cil de Batpaumes qui tant est bien usez
De chansons faire et de vers acesmez...
(*Moniage Rainouart*, Bibl. Imp., Ms. 368, f° 258.)

3 ... Oés bons vers qui ne sont pas frarins...
Herbers les fist le Duc à Dammartin...
(*Foulques de Candie*, N. D. 275 *bis*, f° 1.)

4 ... Par Pierot fu cis Roumans escris
Du Riés qui est et sera ben chaitis...
(*Anséis de Carthage*. Mais ces derniers vers ne se trouvent pas dans la plupart des manuscrits, et cette attribution est au moins douteuse.)

5 Ceste chanson est faite grant piece a :

gne [1]. Or toutes ces chansons sont relativement d'une époque récente.

Cependant, comme ces poëmes sont de beaucoup les plus nombreux, il est arrivé qu'on a pu déterminer les auteurs d'un certain nombre de nos chansons de geste, soit que les rubriques des manuscrits nous aient transmis leurs noms, soit qu'ils se soient nommés eux-mêmes au début de leurs poëmes. Enfin, il n'est pas impossible de publier déjà un tableau assez complet, où, après les titres d'un grand nombre de nos épopées, on indique le nom de leurs auteurs et la date probable de leur composition [2].

On peut fixer la date d'une chanson anonyme : 1° D'après l'âge des manuscrits où elle est conservée ;

Quand l'auteur d'une chanson est complétement inconnu ; quand on ignore jusqu'à l'époque à laquelle il a vécu, il ne reste plus à la critique qu'à préciser cette date d'après d'autres éléments. La paléographie, tout d'abord, établira nettement la date des manuscrits où ce poëme est conservé. La versification, ensuite, nous offrira un élément de critique infiniment plus précieux : suivant que la chanson sera assonancée par la dernière syllabe ou par la dernière voyelle accentuée, nous la déclarerons plus ou moins ancienne. Et nous ne parlons pas de tous les caractères intrinsèques qui permettent de dire à la lecture

2° D'après sa versification ;

Jendeus de Brie qui les vers an trova
Por la bonté si très bien la garda...
(*Bataille Loquifer*, 1448, f° 290.)

Mon nom vos non dirai, mais sui Patavian,
De la citez qe fist Antenor le Troian,
En la joiose marche del cortois Trevixan,
Près la mer, à ·X· lieues, o il est plus prosan...

Et plus bas :

El comme Nicolas à rimer l'a complue...
(*Entrée en Espagne*, Ms. de la Bibliothèque Saint-Marc, à Venise, f° 214, et f° 304.)

[2] Nous avons essayé de dresser ce tableau : on le trouvera à la fin de ce chapitre.

de telle ou telle épopée : « Elle doit assurément être de telle époque. » C'est ainsi que, placés devant un monument roman ou gothique, nous pouvons, d'après certains caractères, déterminer l'âge exact de toutes les pierres qui le composent. Il importe que nous arrivions sur ce point à une grande subtilité de critique. Certain numismate, enlevé prématurément à la science, se faisait présenter une pièce de monnaie du moyen âge, et les yeux fermés, se contentant de la palper, disait d'un ton affirmatif : « Cette « pièce a été frappée dans telle ville, à telle époque. » Voilà où il faut que la critique littéraire en arrive, en ce qui concerne nos chansons de geste anonymes. Les costumes, les armes, les monuments de toute nature, décrits à chaque page de nos romans, sont pour nous autant d'éléments de critique. Nous ne placerons pas dans le douzième siècle, par exemple, un poëme où il serait question de *faudes*, de *harnois* et de *pourpoints* : tout au contraire nous aurons bonne opinion d'un texte où nous trouverons constamment employés les mots *nasel*, *cercle*, et *broigne* ou *brunie*. Nous prenons cet exemple, nous en pourrions citer mille autres : car avec les seuls textes de nos romans on pourrait écrire un traité fort complet de notre archéologie nationale.

3° D'après certains détails archéologiques,

4° D'après certains faits historiques.

Quelquefois, d'ailleurs, l'auteur d'une chanson anonyme trahit naïvement, si ce n'est son nom, du moins son temps. C'est ainsi que dans *Aimeri de Naebonne* il est question d'André de Hongrie, qui régna de 1204 à 1235 : donc cette chanson ne peut être antérieure à 1204. C'est ainsi que dans toute la rédaction du roman d'*Acquin* il est question de l'*archevéque* de Dol : or, l'église de Dol ayant été soumise en 1199 à la métropole de Tours, et ayant alors cessé d'être elle-

même une métropole, la rédaction première de notre roman doit être antérieure à la fin du douzième siècle. C'est encore ainsi que, dans *Aiol et Mirabel*, le poëte, se plaignant amèrement des vices de son siècle, en vient à s'écrier :

> On fait mès deux enfans de douze ans asanbler :
> Prendés garde que oirs il pevent engendrer [1].

Ces deux enfants, dit M. P. Paris, n'étaient autres que Blanche de Castille et Louis VIII, mariés en 1200 [2]. Jamais le vrai critique ne négligera de tels traits.

La tâche de nos poëtes épiques consiste d'abord à souder, à réunir les anciennes cantilènes, et à en faire un tout.

Et maintenant, en quoi consistait la tâche de nos poëtes épiques? — S'agit-il de nos plus anciennes chansons? Le premier travail du trouvère était de prêter l'oreille à toutes les voix de la tradition, de recueillir parmi le peuple les anciennes cantilènes, de les réunir, de les grouper et de les enfiler comme on enfile les grains d'un chapelet. Il n'avait pour ainsi dire qu'à trouver le fil pour les lier.

Mais, de fort bonne heure, l'auteur d'une chanson de geste eut à remanier les anciennes cantilènes, à les développer, et à en faire un tout véritablement harmonieux et vivant. Il se servait toujours des vieux chants populaires, il les citait encore, mais il s'en servait et les citait avec indépendance et sans servi-

[1] *Histoire littéraire*, XXII, 287.

[2] Le même érudit a fait remarquer qu'il existe plusieurs versions des *Enfances Godefroi*, et qu'il est aisé d'en déterminer la date, grâce à un certain passage qui est réellement des plus curieux. Dans ce poëme, la mère de Cornumaran, la vieille Calabre, est animée de l'esprit de prophétie. Et l'auteur des *Enfances*, usant de la liberté qui est accordée aux poëtes, met sur les lèvres de son héroïne l'annonce de tous les faits qui se sont réellement passés jusqu'au moment de la composition de son poëme. Or, dans la première version du poëme (Ms. 12558) la prophétesse annonce seulement la prise de Jérusalem, par Godefroi. Dans la seconde version (Mss. 1621 et 12569) elle prédit la croisade de Louis le Jeune. Enfin, dans certains manuscrits plus récents de cette même version (787, 795), elle va jusqu'à prophétiser l'expédition de Philippe-Auguste et le siége de Saint-Jean d'Acre (V. l'*Histoire littéraire*, XXII, 401).

lité. C'est le caractère de nos plus beaux poëmes ; on peut dire que c'est celui de la *Chanson de Roland*, œuvre d'un génie puissant et qui, même en imitant, sait demeurer vigoureusement original.

Bientôt, ils développent les cantilènes avec une indépendance qui n'exclut pas leur respect pour la tradition.

Cette heureuse époque ne dura point longtemps et la tâche de nos trouvères ne conserva pas longtemps cette élévation, cette noblesse. Car enfin ce procédé primitif était plein de respect pour la tradition, pour le passé : on pouvait appliquer à ces poëmes les mots de Jornandès : *pene historico ritu*. Les trouvères développaient les cantilènes, mais sans les altérer. On les écouta quelque temps avec plaisir : mais quand ils eurent mille et mille fois répété leur *Roncevaux* et leur *Aliscamps*, faut-il le dire? on s'ennuya. On se cacha d'abord pour bâiller ; puis, on ne se cacha plus. Un grand cri, sorti de tous les rangs de la société du douzième siècle, s'éleva vers les trouvères : « Nous « voulons du nouveau, nous voulons du nouveau. » Ils firent du nouveau. Leur tâche ne fut plus la même : les poëtes commencèrent à devenir des arrangeurs.

Ensuite, ils se contentent d'amplifier, de délayer les anciens poëmes,

D'abord, ils se contentent de délayer les vieilles chansons, et de les délayer avec une sorte de fureur. La première chanson d'Ogier, par Raimbert, contenait 3100 vers ; Adenès, ravi de son œuvre, en fait 8000. On prodigue les descriptions, les discours, les récits de bataille notamment, qui prêtent singulièrement à l'amplification. Cependant on ne touche pas au fond du poëme.

Et finissent par *inventer* complétement le sujet et les héros de leurs chansons.

Bientôt on y osa toucher. On commença, non sans quelque timidité, par ajouter un prologue ; puis on intercala un ou plusieurs épisodes. Enfin on ne respecta plus l'ancienne tradition, et on se lança dans la composition de poëmes entièrement nouveaux. Même on alla jusqu'à en fabriquer sur des héros complé-

tement fabuleux tels qu'Anséis de Carthage. C'était le dernier degré de la hardiesse. Mais comme on avait affaire à un public qui tout à la fois voulait de l'ancien et du nouveau, de l'ancien qui fût historique et du nouveau qui fût intéressant, les trouvères, au commencement de leurs poëmes durent indiquer leurs sources, et mentirent avec une impertinence rare : « Tout ce que nous allons vous raconter est entiè« rement neuf, crièrent-ils à leurs auditeurs. Seule« ment, les anciens poëtes étaient des ignorants qui « ont laissé pourrir ces belles choses dans une lamen« table obscurité. Mais nous voici : nous avons as« semblé les anciens manuscrits, les moines de « Saint-Denys nous ont mis au courant, et vous allez « entendre des merveilles [1]. » Ce qui voulait dire en bon français : « Il n'y a rien d'antique dans toute notre chanson : c'est une œuvre de pure imagination. » Et en effet, après avoir commencé par écrire gravement des poëmes presque historiques, nos épiques en arrivèrent à écrire de vrais contes. La geste de Guillaume au court nez, dont la plus ancienne chanson est le magnifique récit d'Aliscamps, se termine par un conte de fée, la *Bataille Loquifer.*

Ces inventions, d'ailleurs, ne coûtaient pas beaucoup de peine à la cervelle de nos poëtes. D'abord, ce sont le plus souvent de pauvres et plates inventions jetées dans un moule ennuyeusement uniforme. D'autres fois, pour paraître plus graves, nos auteurs se donnent la joie de traduire la chronique de Turpin ;

[1] Seigneur, oés, qui chançon demandés.
Soiés en pais, et si m'oez conter
Coment les gestes vinrent à décliner,
Les anciennes dont on soloit parler.
Cil trouveour les ont lessiez ester :
Huimés orrez du lignage parler, etc., etc.
(*La mort d'Aimeri de Narbonne.*)

ils veulent paraître tout à fait critiques, et annoncent qu'ils combineront entre elles plusieurs chroniques, plusieurs documents historiques[1]... Mais, fort souvent, nos trouvères n'y mettaient pas tant de façon : ils imitaient, imitaient, imitaient. C'est ainsi que l'auteur d'*Aspremont* a, dans son personnage d'Yaumont, maladroitement copié le personnage de Roland[2] : Yaumont sonne du cor, tout comme le neveu de Charlemagne, et dans des circonstances tout à fait analogues. C'est ainsi que le départ de Gui de Bourgogne, dans la chanson de ce nom, est signalé par les mêmes présages que la mort de Roland lui-même[3]. Dans la *Chevalerie Vivien* on voit le petit Guichardet, frère de Vivien, échapper à ses gardiens et rejoindre à Aliscamps l'armée de Guillaume; dans *Aspre-*

[1] C'est ainsi que l'auteur de l'*Entrée en Espagne* déclare avoir emprunté la matière de son roman aux chroniques de Jean de Navarre et de Gautier d'Aragon qu'il a savamment combinées avec la chronique de Turpin :

Ce que il trova (Turpin) bien le vos çanteron.
Bien dirai plus à ch' in poise e chi non;
Car dous bons clerges, Çan gras et Gauteron,
Çan de Navaire et Gauter d'Aragon,
Ces dous prodomes ceschuns saist pont à pon,
Si com Çarles o la fiere françon
Entra en Espaigne conquerre le roion...
(Manuscrit de Venise, f° 54 r° et v°.)

Et un peu plus loin, le même auteur fait preuve d'un certain sens critique, chose tellement rare que nous ne croyons pas l'avoir rencontrée ailleurs dans nos Chansons de geste :

... Les troi outor
Sont en accord d'un dit et d'un labor.
L'uns ne contrarie l'autre de nul collor.
Une novelle que viegne de longor
Com hom aporte o troi o quatre ancor,
S'adonc s'acordent les dus al prim ditor,
El quart contraire tenuz vient fabléor.
Car bien savomes que devant un rector
Plus d'un sol homes vient créu ploisor.....
(*Ibid.*)

[2] B. I, 2495, f° 107. Lavall. 123, f° 170-173.

[3] Que sans i est pléus endroit midi soné;
Et li soleus esconse quant midi est passé.
Lors dient par la terre : « Li mondes est finez... »
(*Gui de Bourgogne*, édit. Guessard et Michelant, p. 10, vers 307-309.)

mont, le petit Roland échappait tout semblablement à son gardien et rejoignait ainsi l'armée de Charles[1]... Olivier, aveuglé par le sang qui coule sur ses yeux, frappe Roland qu'il ne voit pas; cet épisode de *Roland* est reproduit dans la *Chevalerie Vivien* et mis sur le compte de Guillaume et de Vivien. Nous pourrions multiplier ces exemples[2].

Mais ce sont là des imitations légitimes. Les trouvères descendaient parfois jusqu'au plagiat. Deux versions des *Enfances Godefroi* sont arrivées jusqu'à nous : l'une[3] est un évident plagiat de l'autre[4]. C'est ce que M. Paulin Paris a nettement démontré[5]. Les poëtes de ce temps étaient d'ailleurs assez coutumiers de ce fait. L'auteur d'un poëme sur Charlemagne, Girart d'Amiens, copia le *Cléomadès* d'Adenès, lui donna un autre titre : *Méliacin ou le Cheval de fust*, et le lança dans le monde comme s'il était l'œuvre originale de Girart d'Amiens.

Les trouvères descendent jusqu'au plagiat,

Enfin certains auteurs ne se sentaient même pas la force d'imiter les autres. Ils étaient de ceux de qui l'on pouvait dire :

> Au peu d'esprit que le bonhomme avait
> L'esprit d'autrui par complément servait...

et jusqu'à la compilation.

Ils étaient de la grande famille des compilateurs. Nous possédons plusieurs de ces compilations. L'*Entrée en Espagne*, que nous avons jadis publiée par extraits,

[1] B. I. Lavall. 123, f° 193.

[2] Dans *Ogier*, notamment, on voit le héros du poëme mettre une pierre sous la tête du géant Brehus, afin qu'il dorme plus commodément; cet épisode est servilement imité dans l'*Entrée en Espagne*, où Roland met une pierre sous la tête du géant Ferragus. Toute cette partie de l'*Entrée en Espagne* est d'ailleurs une traduction de la chronique de Turpin.

[3] B. I. 1621.

[4] B. I. 12558.

[5] *Histoire littéraire*, XXII, 400, 401.

peut ici nous servir de modèle. Elle est écrite tantôt en décasyllabes, tantôt en alexandrins. La première partie est tout entière calquée sur la chronique de Turpin, la seconde est toute fabuleuse. Évidemment l'auteur avait deux ou trois manuscrits devant lui, et en copiait des épisodes entiers qu'il reliait ensuite par de méchants vers de sa façon [1].

Comment *s'éditaient* les chansons de geste?

Supposons maintenant la tâche du trouvère entièrement accomplie. Qu'il ait remonté aux cantilènes et aux sources les plus vénérables, ou bien qu'il se soit contenté de remanier un ancien poëme, son œuvre est achevée : la voilà.

Si correcte, si austère que l'on puisse concevoir la vie de nos anciens trouvères, il ne faut cependant pas leur demander un désintéressement que n'ont jamais connu les gens de lettres ni les poëtes. Il est tout naturel d'imaginer que les auteurs de nos chansons vivaient de leur poésie aussi légitimement que le prêtre vit de l'autel. Une fois donc son poëme terminé et transcrit sur le parchemin, le trouvère se mettait en quête d'un éditeur.

« Un éditeur! dira-t-on, c'est un mot bien moderne. » Il est nécessaire ici d'expliquer notre pensée.

Certains trouvères *éditaient* eux-mêmes leurs propres ouvrages.

Souvent il arrivait que les trouvères *s'éditaient* eux-mêmes. Ils s'éditaient en colportant leurs poëmes, en les chantant, en les exploitant eux-mêmes. Ils s'abattaient sur tel ou tel pays et le parcouraient dans tous

[1] D'après l'étude fort attentive que nous avons faite de ce même manuscrit de la bibliothèque Saint-Marc où est conservé ce roman, nous sommes à peu près certain que l'*Entrée en Espagne* se compose de deux poëmes distincts dont le second commence au f° 213, v°, du manuscrit. — Nous pourrions citer plusieurs autres exemples de compilations épiques. Le poëme que M. Guessard a publié d'après un autre manuscrit de la Saint-Marcienne est en réalité composé de quatre chansons que l'on pourrait intituler : *Enfances Charlemagne*, *Enfances Roland*, *Enfances Ogier*, *Macaire*.—Les *Reali di Francia* ne sont qu'une compilation italienne de nos épopées françaises qu'on a traduites et gâtées.

les sens, s'arrêtant dans tous les châteaux et sur les places publiques de toutes les villes, récitant des extraits de leur chanson, puis, ne craignant pas de tendre la main et de faire la quête. Ils portaient soigneusement avec eux le très-précieux manuscrit qui contenait toutes les espérances de leur fortune; ils le cachaient, ils ne le communiquaient à personne. Surtout ils se mettaient en garde contre les jongleurs, de qui la probité littéraire n'était point proverbiale, et ils fuyaient leur compagnie dangereuse. Et avec un peu de persévérance, les trouvères souvent faisaient fortune. C'est ce qui arriva au premier auteur de la *Bataille Loquifer*. Il s'appelait Jendeus de Brie, et s'entendait en affaires autant qu'en poésie. Il vit que la France était peuplée de trop de poëtes et de trop d'*éditeurs;* il partit en Sicile et exploita sa chanson qui, paraît-il, lui rapporta d'excellents revenus. Il est peu de passages aussi intéressants, dans toutes nos chansons de geste, que celui d'où nous venons de tirer tous ces détails [1].

Mais les trouvères, tout comme les auteurs de notre temps, n'aimaient pas à se donner tant de peine, et préféraient confier tant d'embarras à leurs éditeurs. Ils gagnaient moins, mais se reposaient davantage.

On peut considérer les *jongleurs de geste* comme les éditeurs de nos chansons.

Or, les vrais éditeurs du moyen âge, en matière de chansons de geste, ce sont les jongleurs [2]:

[1] Ceste chanson est faite grant pièce'a,
Jendeus de Brie qui les vers en trova
Por la bonté si très bien la garda,
Ains à nul home ne l'aprist n'enseigna :
Mais grand avoir en ot et recovra
Entor Secile là où il conversa.
Quant il morut à son fils la laissa, etc., etc.
(*Bataille Loquifer*, Bibl. Imp. Ms. 1448, f° 290.)

[2] Il importe de remarquer qu'il y a toujours eu plusieurs classes de jongleurs et surtout que, suivant les époques, les jongleurs ont eu plus ou moins d'importance. Dès le treizième siècle on les vit dégénérer en bateleurs, mais au douzième

I PART. LIVRE II, CHAP. II.

Les jongleurs allaient trouver les poëtes en renom, et leur achetaient soit la propriété pleine et entière de leurs œuvres, soit leur exploitation durant tant d'années. Le plus souvent, les auteurs se réservaient la propriété, et la transmettaient à leurs fils ou à leurs autres héritiers; c'était une véritable propriété littéraire. Rappelons-nous l'extrait des *Enfances Guillaume*, que nous avons cité plus haut. Il y est question d'un jongleur qui va trouver un religieux de Saint-Denis, et lui achète une chanson. *Acheter* est bien le mot, quoique l'auteur, paraît-il, ait été payé autant en grimaces qu'en argent. Nous avons montré que l'intervention du religieux était un conte inventé par le jongleur pour donner plus de prix à sa marchandise; mais en la place de ce moine, mettez un auteur laïque, et vous aurez un récit qui nous paraît de tout point authentique. Ces quelques vers jettent une singulière lumière sur toutes les relations entre les jongleurs et les trouvères, relations dont on a si peu parlé jusqu'à ce jour [1].

Les jongleurs imposaient sans doute certaines con-

ils avaient quelque respect pour leur métier et savaient l'honorer. Nous ne parlons donc que des jongleurs de la bonne époque et de ceux qui, ayant une certaine fortune, ont eu une véritable importance; nous parlons surtout de ceux qui étaient appelés jongleurs de geste; qui chantaient « les vies des saints et les exploits des princes; » qui étaient en possession de l'estime universelle et que l'Église elle-même aimait à favoriser (V. le chapitre XIV du second livre, intitulé : *Comment se propageaient les chansons de geste*).

[1] Nous replaçons de nouveau ces vers, à cause de leur importance, sous les yeux de nos lecteurs :

Fist la uns moines de Saint Denis en France...
Un gentis moines qui à Saint Denis iert,
Quant il oï de Guillaume parleir,
Avis li fut que fust entr'obliés.
Si nos en ait les vers renovelés
Qui ont el role plus de cent ans esteis.
JE LI AI TANT ET PROMIS ET DONÉS
SI M'A CES VERS ENSEIGNÉS ET MONSTRÉS...

(*Enfances Guillaume*, Bibl. Imp. Ms. 1448, f° 68.)

ditions à *leurs* auteurs. Ils leur recommandaient tout d'abord de bien déprécier, au début de leur poëme, les autres jongleurs leurs confrères. Ils leur recommandaient encore d'écrire en vers, de distance en distance, un appel à la générosité, à la bourse de leurs auditeurs. Et quand les jongleurs avaient été mal reçus dans tel ou tel pays, ils se permettaient quelquefois de faire insérer, dans les chansons qu'ils déclamaient, des injures violentes ou des allusions désagréables à l'adresse de ces grossiers pays qui ne savaient pas reconnaître le mérite des jongleurs!

Les jongleurs exploitaient à la fois plusieurs poëmes, et le désir toujours croissant des nouveautés littéraires les mit dans la nécessité de savoir par cœur les extraits d'un grand nombre de chansons. C'est ce que nous voyons dans la fameuse pièce intitulée : *Les deux Trobéors ribeaux*. Mais nous sommes persuadé que pendant longtemps les jongleurs ne chantaient que trois ou quatre poëmes, dont l'exploitation leur était concédée par les auteurs. Dans le *Moniage Rainoart,* le jongleur met ses confrères au défi de savoir un seul mot de son poëme, s'il ne consent à le leur communiquer[1]. Et, de fait, les jongleurs consentaient quelquefois à se communiquer mutuellement les poëmes qu'ils éditaient. Ils faisaient des échanges. Il faut nous les représenter enfin comme de vrais éditeurs, mais comme des éditeurs ambulants : disons le vrai mot, comme des colporteurs.

Encore aujourd'hui, dans nos villages, on voit arriver de temps en temps, surtout aux beaux jours, des hommes conduisant de petites voitures ou portant

[1] Vilains joglers ne cuit que jà se vant
Un mot en die se je ne li comant...
(*Moniage Rainoart*, Bibl. Imp. Ms. 1448, f°189.)

sur leurs épaules de larges coffres qui excitent la curiosité générale. Ils arrivent sur la place, en face de l'église. Et là, ils détalent leur marchandise. Ce sont des livres; ce sont, encore aujourd'hui, les livres de la Bibliothèque bleue : *les Quatre Fils Aymon; les Conquêtes du grand Charlemagne roi de France*, etc., etc.; ces mêmes romans que d'autres colporteurs chantaient à cette même place il y a cinq ou six siècles. Les paysans arrivent; ils contemplent, ravis, les magnificences qu'on développe sous leurs yeux ; ils se laissent séduire par le sourire engageant du petit marchand, et emportent chez eux toute l'histoire des anciens héros, Roncevaux et Roland, Aliscamps et Guillaume, le géant Ferragus et le cheval Bayard...

Les choses se passaient à peu près de même au moyen âge. Le jongleur arrivait tout poudreux dans une petite ville, ou même dans un village ; on signalait de loin son arrivée : « Voilà, voilà le jongleur! » Il allait jusqu'à la place, tirait sa vielle de son étui, et après avoir préalablement imposé silence à son auditoire haletant d'impatience et de joie, il se mettait à chanter quelque extrait du *Moniage Rainoart,* ou de la *Bataille Loquifer,* ou des *Enfances Guillaume.* Au milieu de son récit, il s'interrompait et réclamait son salaire en bons termes.

C'est ainsi que s'éditaient les chansons de geste.

Appendice au chapitre II. — Tableau indiquant : 1° les titres de toutes les Chansons de geste connues ; 2° la date probable de la plus ancienne version qui en est parvenue jusqu'à nous ; et 3° les noms de leurs auteurs.

TITRES DES CHANSONS DE GESTE.	DATE PROBABLE DE LA VERSION QUI EST PARVENUE JUSQU'À NOUS.	AUTEURS CONNUS.
Aimeri de Narbonne.	Première moitié du XIII° siècle. (Il est question dans ce poëme d'André de Hongrie, 1204-1235.)	»
Aiol et Mirabel.	Premières années du XIII° siècle. (On y mentionne le mariage de Louis VIII et de Blanche de Castille.)	»
Aliscamps.	XIII° siècle.	»
Amis et Amiles.	XIII° siècle. (Avec des couplets qui remontent au XII°.)	»
Anséis de Carthage.	Seconde moitié du XIII° siècle.	Pierre du Riès (?).
Anséis fils de Girbert.	XIII° siècle.	»
Antioche (Chanson d').	XII° siècle.	La première rédaction remontait au commencement du XII° s. et était due à Richard le Pèlerin, témoin oculaire de la croisade. Graindor de Douai en fit, sous Philippe-Auguste, le remaniement que nous possédons aujourd'hui.
Aquin.	Ce poëme nous a été conservé dans un seul ms. du XV° s., mais sa rédaction première remonte à la fin du XII° s. (On y parle de l'*archevêché* de Dol suppr. en 1199.)	»
Aspremont.	XIII° siècle.	»
Aubri le Bourgoing.	XIII° siècle. (Quelques parties sont peut-être du XII°.)	»
Aye d'Avignon.	Cette chanson peut appartenir au second tiers du XIII° siècle, bien qu'elle ne nous ait été conservée que dans un ms. du XIV°.	»
Bataille Loquifer.	XIII° siècle.	Jendeus de Brie (?).
Bastard de Bouillon (le).	XIV° siècle.	»
Beaudouin de Sebourc.	XIV° siècle.	»
Berte aux grands pieds.	Seconde moitié du XIII° siècle.	Adenès le Roi.
Beuves de Comarchis.	Seconde moitié du XIII° siècle.	Adenès le Roi.
Beuves d'Hanstonne.	Seconde moitié du XIII° siècle.	Pierre du Riès (??).
Charlemagne.	Premières ann. du XIV° siècle.	Girart d'Amiens.
Charles le Chauve.	XIV° siècle.	»
Charroi de Nîmes.	XIII° siècle.	»
Chétifs (les).	Fin du XII° siècle.	Graindor de Douai : lequel a remanié un poëme antérieur qui n'est certainement pas de Richard le Pèlerin, et que certains érudits ont pu attribuer à Guillaume IX comte de Poitiers.

TITRES DES CHANSONS DE GESTE.	DATE PROBABLE DE LA VERSION QUI EST PARVENUE JUSQU'A NOUS.	AUTEURS CONNUS.
Chevalerie Ogier de Danemarche.	XIIe siècle.	Raimbert de Paris. (?)
Chevalerie Vivien.	XIIIe siècle.	»
Chevalier au Cygne (*le*).	Cinq branches sont antérieures au commencement du XIIIe siècle, à savoir : *Antioche, Jérusalem, les Chétifs, Hélias, les Enfances Godefroi.*—Deux poëmes complémentaires, *Beaudouin de Sebourc, le Bastart de Bouillon*, sont du XIVe siècle.	V. le nom de chacune des branches.
Conquête de la petite Bretagne.	V. *Aquin.*	»
Couronnement Looys.	XIIIe siècle.	»
Doon de la Roche.	XIIIe siècle. (?)	»
Doon de Mayence.	XIIIe siècle.	»
Doon de Nanteuil.	XIVe siècle.	»
Elie de Saint-Gilles.	XIIe-XIIIe siècles.	»
Enfances Charlemagne. (C'est le nom que nous donnons à la 1re part. de la compilat. de Venise.)	XIIIe siècle.	»
Enfances Godefroi.	Nous possédons deux versions de ce poëme; la première remonte assez haut dans le XIIe s.; la seconde, qui n'est qu'un plagiat de la première, est de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe.	La première version est anonyme; la seconde paraît l'œuvre d'un trouvère, du nom de Renaut.
Enfances Guillaume.	XIIIe siècle.	»
Enfances Ogier.	XIIIe siècle.	Adenès le Roi.
Enfances Roland et Ogier le Danois.	XIIIe siècle. (Elles forment les 2e et 3e part. de la compil. de Venise.)	»
Enfances Vivien.	XIIe siècle.	»
Entrée en Espagne.	Compilation du XIVe siècle, certaines parties sont du XIIIe.	Nicolas de Padoue, compilateur.
Fierabras (provençal).	Vers 1230, 1240.	
Fierabras (français).	Les manuscrits que nous possédons sont des XIVe et XVe siècles. Il y a eu une version antérieure.	»
Floovant.	Fin du XIIIe siècle. (Nous n'en possédons qu'un seul ms., lequel est du commencement du XIVe s.)	»
Foulque de Candie.	XIIIe siècle.	Herbert le Duc.
Gaidon.	XIIIe siècle. (On y parle de Jacobins et de Cordeliers : ce qui sert encore à dater ce poëme avec plus de précision.)	»
Garin le Loherain.	XIIe siècle.	Jean de Flagy.
Garin de Montglane.	Les *Enfances* sont une addition du XIVe ou même du XVe siècle. — Le poëme lui-même est du XIIIe.	»

TITRES DES CHANSONS DE GESTE.	DATE PROBABLE DE LA VERSION QUI EST PARVENUE JUSQU'A NOUS.	AUTEURS CONNUS.
Garnier de Nanteuil (*V. Aye d'Avignon.*)	»	»
Gaufrey.	Fin du XIII[e] siècle. (Le seul ms. que nous possédions est du XIV[e].)	»
Girard de Roussillon (provençal).	XII[e] siècle.	»
Girard de Roussillon (français).	XIV[e] siècle (vers 1315).	»
Girard de Viane.	XIII[e] siècle.	L'attribution à Bertrand de Bar-sur-Aube a été mise en doute.
Girbert de Metz.	XII[e] siècle.	»
Gui de Bourgogne.	Fin du XII[e] s., ou plutôt commencement du XIII[e] siècle.	»
Gui de Nanteuil.	XIII[e]-XIV[e] siècles.	»
Guibert d'Andernas.	XIII[e] siècle (un seul ms. qui est du XIV[e]).	»
Hélias.	Vers 1190.	»
Hervis de Metz.	Fin du XII[e] s.; selon une autre opinion, du milieu du XIII[e].	»
Horn.	Commencement du XIV[e] siècle.	»
Hugues-Capet.	XIV[e] s. (Vers 1320, d'après M. de Lagrange.)	»
Huon de Bordeaux.	De 1180 à 1200.	»
Jean de Lanson.	XIII[e] siècle (deux ou trois couplets du XII[e]).	»
Jérusalem.	Sous Philippe-Auguste.	Graindor de Douai, comme pour *Antioche*, a remanié une version antérieure qui était sans doute de Richard le Pèlerin.
Jourdain de Blaives.	XIII[e] siècle.	»
Lion de Bourges.	XV[e] s.; une version est du XVI[e].	»
Lohérains (*les*).	XII[e] siècle. En ce qui concerne *Garin, Girbert de Metz*, et peut-être *Hervis*.— XIII[e] siècle, en ce qui concerne *Anséis fils de Girbert.*	On ne connaît que l'auteur de *Garin*, Jean de Flagy.
Macaire (quatrième et dernière partie de la compilation de Venise).	XIII[e] siècle.	»
Maugis d'Aigremont.	XIV[e] siècle.	»
Moniage Guillaume.	XIII[e] siècle.	»
Moniage Rainoart.	XIII[e] siècle.	»
Mort d'Aimeri de Narbonne.	Commencement du XIV[e] siècle ou fin du XIII[e] siècle.	»
Otinel.	Vers le milieu du XIII[e] siècle.	»
Parise la duchesse.	XIII[e] siècle.	»
Prise de Pampelune.	XIV[e] siècle.	»
Prise d'Orange.	XIII[e] siècle.	»
Quatre fils Aimon (V. *Renaud de Montauban*).	»	»
Rainoart.	Fin du XII[e], commencement du XIII[e] siècle.	»

I PART. LIVRE II, CHAP. II.

TITRES DES CHANSONS DE GESTE.	DATE PROBABLE DE LA VERSION QUI EST PARVENUE JUSQU'À NOUS.	AUTEURS CONNUS.
Raoul de Cambrai.	XIIIe s. (avec quelques restes de versions antérieures).	Bertolais (?)
Reine Sibille (V. *Macaire.*)	»	»
Renaud de Montauban.	XIIIe siècle.	»
Renier.	XIIIe siècle.	»
Roland (chanson de).	Commencement du XIIe siècle.	C'est sans aucune preuve solide que M. Génin l'a attribuée à Théroulde. — Et M. P. Paris ne nous paraît guère mieux justifier son attribution à celui dont il est dit dans le poëme : Ço dist la geste, et cil ki el camp fut, Li ber S. Gilie por qui Deus fait vertus...
Roncevaux, remaniem^t de la Chanson de Roland.	XIIIe siècle.	»
Saisnes (chanson des).	XIIIe siècle.	Jean Bodel.
Siége de Barbastre.	Antérieure au *Beuves de Commarchis* qui n'en est sans doute qu'un remaniement.	»
Simon de Pouille.	XIIIe siècle.	»
Siperis de Vignevaux.	XIVe siècle.	»
Tristan de Nanteuil.	XVe siècle.	»
Vivien l'amachour de Monbran.	XIIIe-XIVe siècles.	»
Voyage de Charlemagne à Jérusalem.	XIIe siècle.	»

CHAPITRE III.

OU TROUVE-T-ON LE TEXTE DES CHANSONS DE GESTE?

Nombre approximatif des manuscrits où sont conservés nos romans.

Les chansons de geste nous ont été conservées dans les manuscrits du douzième au seizième siècle.

Ces manuscrits sont en fort grand nombre. Il y a quelques années, un des érudits qui ont le plus approfondi ces matières entreprit de dresser une bi-

bliographie de notre poésie chevaleresque, en y comprenant à la fois les Chansons de geste et les Romans de la Table ronde. Il fut en état de fournir une liste d'environ huit cents manuscrits dont cinq cents environ se trouvent à Paris.

Et que de manuscrits ont été découverts depuis cette époque, sans parler de ceux qui sont encore enfouis dans les bibliothèques particulières, et dans certains pays encore inexplorés, tels que l'Espagne !

A première vue, ces manuscrits de nos chansons se partagent en deux familles bien distinctes.

Ces manuscrits se partagent en deux classes bien distinctes :

Les uns sont de petit format, à une seule colonne, légers, commodes, portatifs. L'écriture est du douzième siècle ou de la première moitié du treizième.

Les autres, au contraire, sont de grand format, le plus souvent à deux ou trois colonnes. Ce ne sont plus les petits in-octavo élégants ; ce sont des in-folio majestueux, quelquefois même un peu lourds, dont l'écriture est celle du temps de saint Louis et de la seconde moitié du treizième siècle. Écriture magnifique d'ailleurs, et s'épanouissant sur un vélin d'une blancheur éblouissante où éclatent les miniatures à fond d'or.

Il est encore aisé de remarquer, après avoir parcouru quelques pages seulement de ces manuscrits si divers, que les plus petits (et en même temps les plus anciens) renferment généralement les plus courtes et les meilleures versions de nos romans, tandis que les grands manuscrits ne nous offrent le plus souvent que les remaniements, les *refazimenti* de nos chansons de gestes, leurs versions les plus développées, les plus récentes, les moins dignes d'estime.

Ces deux familles de manuscrits correspondent à

deux époques bien différentes de cette histoire de nos épopées françaises.

Les premiers correspondent à l'époque héroïque; les seconds à l'époque lettrée.

Manuscrits de jongleurs et manuscrits de collection.

Les premiers se rapportent au temps où l'on écoutait chanter les poëmes nationaux; les seconds se rapportent au temps plus raffiné où l'on se contentait de les lire.

Les premiers, en deux mots, sont des *manuscrits de jongleurs;* les seconds des *manuscrits de collections*. Il faut se représenter les jongleurs portant sur eux ces petits manuscrits pour venir en aide à leur mémoire en défaut quand ils colportaient les chansons de geste dans toutes nos provinces et dans toutes nos villes[1]. Trop peu de ces manuscrits sont parvenus jusqu'à nous, et il est aisé de comprendre qu'ils coururent en réalité bien plus de chances de destruction. Nous tremblons véritablement à la seule pensée que le célèbre manuscrit d'Oxford qui contient la *Chanson de Roland* a couru de si grands dangers sur les chemins mal fréquentés du moyen âge.

Quant aux grands manuscrits, nous en possédons davantage. C'était affaire de luxe d'en avoir dans sa bibliothèque; on ne les lisait pas toujours, mais on les montrait à ses amis, non sans quelque fierté. Au commencement du quatorzième siècle, ce goût était très-répandu, et nous avons lu dans un précieux inventaire des livres d'un chanoine de Langres, vers 1320, la liste d'un grand nombre de nos romans[2]. C'étaient sans doute, pour la plupart, des manuscrits

1 *Ne n'en sai plus*, foi que doi saint Denis,
Ne plus avant N'EN TRUIS EN MES ESCRIS.
(*Anséis de Carthage.*)

2 Aux Archives du département de la Haute-Marne, à Chaumont.

de collections, et non des manuscrits de jongleurs.

Dans les manuscrits de jongleurs, il y a souvent plus d'une chanson. C'est ainsi que le précieux manuscrit qui renferme le meilleur texte de la *Chanson d'Aspremont*, renferme en même temps le meilleur texte de la Chanson de *Jean de Lanson* [1].

Il est rare que les manuscrits de collections ne renferment qu'un roman.

Les romans renfermés dans un même manuscrit se suivent dans un ordre le plus souvent arbitraire, parfois logique.

Dans quel ordre se suivent les romans renfermés dans un même manuscrit? Cet ordre est souvent arbitraire. Le jongleur qui possédait le privilége d'exploiter deux chansons les réunissait pour sa commodité dans un seul et même livre. C'est ainsi qu'*Aspremont* et *Jehan de Lanson,* qui n'ont d'ailleurs rien de commun, se trouvent recevoir l'hospitalité dans le même manuscrit.

D'autres fois, au contraire, l'ordre des romans est très-méthodique et très-rationnel. C'est ainsi (pour n'en donner qu'un ou deux exemples) que le manuscrit de Montpellier [2] nous offre les chansons de la geste de Doon de Mayence, dans un ordre tellement logique qu'il servira de base à notre future classification.

Si nous avons le regret de ne posséder qu'un seul manuscrit de certaines chansons (et encore est-il quelquefois incomplet et défectueux), nous avons souvent

[1] Manuscrit de la Bibliothèque Impériale, 2495.

[2] Ce ms. porte le n° 247. Les différents poëmes de la geste de Doon s'y suivent dans l'ordre suivant :

Du folio	1	au folio	46 :	*Doon de Mayence*,	qui contient	11,505	vers.
—	46	—	88	*Gaufrey*,	—	10,735	—
—	88	—	141	*Ogier de Danemarche*	—	13,200	—
—	142	—	153	*Gui de Nanteuil*	—	3,031	—
—	154	—	173	*Maugis d'Aigremont*	—	4,704	—
—	173	—	178	*L'Amachour de Monbranc*		1,127	—
—	178	—	225	*Les quatre fils Aymon*	—	12,177	—

la consolation de posséder plusieurs manuscrits de la même chanson.

Il existe souvent plusieurs versions différentes du même poëme.

Et souvent il arrive que chacun de ces manuscrits nous offre une version différente du même poëme. De là, pour les éditeurs de notre poésie nationale, une source de difficultés qui paraissent d'abord presque insurmontables.

Les trouvères, en effet, ont pris à tâche de remanier les anciennes chansons; mais ils n'ont pas adopté le même système de remaniements. Tel d'entre eux ajoute un prologue, tel autre un épilogue, tel autre a délayé un par un tous les couplets de l'ancienne épopée sans lui en ajouter aucun. Enfin, certains manuscrits sont l'œuvre de scribes étrangers qui ont défiguré notre langue, en lui substituant leur propre dialecte; et nous possédons notamment des manuscrits dont le texte est si fortement italianisé qu'on le croirait volontiers italien.

Voilà donc nos éditeurs modernes en présence de plusieurs manuscrits qui leur offrent le même roman sous je ne sais combien de formes différentes. Prenons pour exemple la *Chanson d'Aspremont*[1]. Il en reste neuf manuscrits dont pas un ne se ressemble absolument. Le premier (2495) est un petit manuscrit de jongleur, d'une langue exquise, d'une brièveté

[1] Voici la liste complète des manuscrits de cette *Chanson d'Aspremont* que nous prenons ici pour exemple :

1°	Manuscrit de	Paris, Bibl. Imp. 2495.
2°	—	Berlin, Bibl. royale. Mss. français, 48.
3°	—	Rome, Bibl. Vaticane, Regina, 1360.
4°	—	Paris, Bibl. Imp. Lavall., 123.
5°	—	Paris, Bibl., Imp. anc. n° 7618.
6°	—	Venise, Bibl. de Saint Marc. Mss. français, IV.
7°	—	Venise, — — Mss. français, VI.
8°	—	Londres, Mus. Brit. Bibl. Lansdownienne, 782.
9°	—	Londres, Mus. Brit. Bibl. du roi, 15, E, VI.

séduisante, mais par malheur fort incomplet. Le second (123 Lavallière) est complet, mais présente tous les caractères d'un remaniement. Un troisième (Rome Bibl. Vat. Regina, 1360) est plus voisin du premier, et cependant un peu plus développé. Les autres ne méritent pas que nous les signalions ici ; plusieurs sont fortement italianisés.

Il s'agit, en s'aidant de tous ces manuscrits, d'établir un texte d'une irréprochable correction ; qui soit un et complet ; répondant dignement, en un mot, à ces éditions *princeps* des classiques grecs et latins qu'on a publiées au seizième siècle. Encore une fois les difficultés sont grandes et elles ont donné lieu à d'interminables discussions.

Le savant illustre qui fut notre maître et à qui fut confiée dès l'origine la direction du recueil des *Anciens poëtes de la France*, ne se découragea pas devant ces obstacles. Nous nous rappellerons toujours la singulière énergie d'intelligence qu'il déploya dans ces circonstances, et dont nous fûmes le témoin jour par jour.

Après d'inévitables tâtonnements, l'éditeur de nos épopées nationales prit tout un ensemble de résolutions dont jamais plus il ne devait se départir.

C'est la version la plus ancienne qui doit servir de base à la publication d'une chanson de geste.

Il fut résolu que TOUJOURS ON PUBLIERAIT IN EXTENSO LA VERSION LA PLUS ANCIENNE DE CHAQUE POÈME, celle qui, le plus souvent, est contenue dans les manuscrits de jongleurs. Cette version était-elle incomplète ou défectueuse (c'était le cas pour *Aspremont*), on devait en combler les lacunes et en corriger les fautes évidentes avec les plus respectables des autres manuscrits que l'on aurait eu préalablement le soin de classer dans l'ordre de leur importance et de leur ancienneté. Mais, en ce cas, on devait indiquer à l'aide

de certains signes typographiques, que tel ou tel passage était emprunté à tel ou tel manuscrit, et non plus à celui que l'on prenait pour base de la publication.

Les autres versions fourniront seulement les variantes nécessaires.

Ainsi, pour la *Chanson d'Aspremont*, on prit pour base le manuscrit 2495, que l'on compléta à l'aide de ceux de Berlin et de Rome et avec le manuscrit Lavallière. Et ainsi fut résolu le premier, le plus grave de tous les problèmes relatifs à l'édition de nos chansons de geste.

Cependant une autre question ne tarda pas à s'élever. Fallait-il reproduire avec exactitude la langue de nos manuscrits, ou fallait-il la corriger d'après nos connaissances philologiques, en la ramenant toujours au plus pur dialecte de l'Ile-de-France ? Rendons la chose plus vive par un exemple. Voici un manuscrit en dialecte picard : faut-il que je le publie en picard, ou faut-il que je reprenne en sous-œuvre chacun de ses vers pour le traduire en vrai français de France?

Deux écoles se formèrent, et la discussion éclata, vive, ardente.

Les uns voulaient que l'on respectât les manuscrits; les autres, plus hardis, demandaient qu'on les corrigeât.

Ceux-ci s'écriaient : « Comment! nous reconnaissons qu'il y a eu au moyen âge une sorte de français classique, et que les autres idiomes n'étaient que des dialectes inférieurs destinés de bonne heure à devenir des patois ; et nous craindrions de toucher à cette langue corrompue pour la purifier, à cette langue malade pour la guérir! Si les éditeurs de la Renaissance avaient trouvé, dans les manuscrits des classiques, ces sortes de dialectes impurs, est-ce qu'ils n'auraient point tout fait pour les ramener à l'élé-

gance et à la pureté latines? Faisons de même. Approchons-nous doucement de ces textes précieux de nos poëmes nationaux, et ôtons-en avec délicatesse toutes les épines, toute la poussière, tout ce qui les déshonore et les souille. »

Mais leurs adversaires répondaient : « Les études philologiques ne sont pas encore tellement avancées, que nous puissions entreprendre sans témérité un tel labeur. Si nous publions des textes ainsi corrigés, ils ne seront d'aucune utilité aux savants qui seront plus que jamais obligés d'avoir recours aux manuscrits eux-mêmes. Fournissons plutôt aux philologues des textes qui soient en quelque manière le reflet exact des manuscrits : d'après ces textes ils établiront les règles véritables de notre langue au moyen âge. Et, alors, alors seulement, quand ces travaux seront achevés, à côté de nos textes vous pouvez sans inconvénient publier les vôtres. »

Les éditeurs de nos romans devront respecter scrupuleusement les manuscrits et ne rien changer à leur langue.

Ce langage était trop sage pour ne pas rallier toutes les opinions. Il fut décidé que l'on aurait la religion de nos manuscrits, sans toutefois en avoir la superstition ; que les textes en seraient toujours reproduits avec exactitude, quel que fût d'ailleurs leur dialecte, et qu'enfin on ne se résoudrait à les corriger que dans les cas assez rares où il y aurait une évidente incorrection due à la sottise ou à la légèreté des scribes. Ces principes furent admis même à l'égard des manuscrits les plus barbares, notamment à l'égard de ces manuscrits copiés au-delà des Alpes, et qui sont si grossièrement italianisés.

Toutefois l'éditeur des *Anciens poëtes de la France*, celui qui avait fait triompher tous les principes précédents, voulut montrer qu'il les avait défendus par conviction, et non par crainte. Il était en effet un de

ceux qui, possédant le mieux les dialectes du moyen âge, était en état de les ramener le plus purement à la correction de la langue classique. Il prit donc entre ses mains le manuscrit le plus italianisé que nous connaissions jusqu'à ce jour; et, sans s'abstenir de publier le texte original, il voulut placer en regard le texte rectifié. Oui, à côté de chaque vers demi-italien demi-français, il osa écrire un vers que n'eussent certainement pas désavoué les plus élégants trouvères de l'Ile de France [1]. Il a ainsi passé plusieurs années à faire plusieurs milliers de vers... du treizième siècle. Son livre enfin est sur le point de paraître, et il nous semble digne de servir de modèle à tous ceux qui s'occuperont à l'avenir soit de publier, soit de corriger

[1] Voici un fragment du poëme *italianisé* :

Sur tot les autres fu de maior renon :
Bovo ne le queri ni merci ni perdon.
Vers lui s'en voit cosi irez cum lion
E ten claren Clarença chi a à or li pon
Qe li dono Druxiana al çevo blon ;
Gran colpo fer de son emo en son
Qe flor e pere n'abati à foson.
La spea torna qe fêri en canton,
De l'aubergo trença davanti li giron ;
Le brando desis sovra li Aragon,
Le çeva li trence qu'el cai al sablon...

Certes si, après ces vers, on n'écrivait pas en grosses lettres : « *Nota bene.* Ceci « est du français, » on aurait quelque peine à reconnaître notre langue dans cet épouvantable baragouin. De plus, tous les vers sont faux, ou presque tous. Or, le poëme en a quatre ou cinq mille de cette force! Mais M. Guessard n'a pas été effrayé par une langue et une versification aussi rébarbatives : il a très-purement francisé ce demi-italien. Et au lieu des vers qui précèdent, il nous a offert les suivants, que les meilleurs poëtes du treizième siècle auraient signés des deux mains :

Sor toz les autres fu de maior renon :
Beuves nel quiert ni merci, ni pardon.
Vers lui s'en vait irez comme lion
Et tint Clarence qui à or a le pon
Que li dona Drusiane al chef blon;
Grant colp feri desor son elme en son
Que flor et pere en abat en foison.
Torne l'espée, si que fiert en canton,
De l'alberc trenche le devant del giron,
Li brans descent desor li Aragon,
Le chef li trenche qu'el chaï el sablon...

les textes plus ou moins corrompus des manuscrits de nos chansons de geste. C'est d'après cette méthode que nous devons aujourd'hui publier nos épopées nationales; c'est d'après ces pensées que nos successeurs auront un jour à en donner des éditions classiques, « en bon français. »

Tout ce que nous venons de dire répond en même temps à cette autre question : « Dans quelle langue « les chansons de gestes ont elles été écrites? »

Deux seulement ont été écrites en provençal (*Girart de Roussillon* et *Fierabras*); mais nous avons déjà montré comment le *Fierabras* provençal porte en lui les traces évidentes d'une imitation, ou plutôt d'un plagiat de la chanson française.

Quant aux autres chansons, elles sont écrites dans tous les dialectes de la France au moyen âge. Après les textes *français* ce sont, croyons-nous, les textes *picards* qui sont le plus nombreux.

Nous ne parlons ici que de textes originaux, et non pas des traductions et des imitations étrangères de nos chansons de geste. Car il n'est pas un seul pays au moyen âge qui n'ait tenu à honneur de posséder dans sa langue des poëmes d'origine française, de qui tous les héros étaient français, de qui toutes les idées étaient françaises. Autant que nos armes peut-être, notre poésie a reculé les limites de notre gloire.

CHAPITRE IV.

COMMENT SE FAISAIENT LES CHANSONS DE GESTE? — ET TOUT D'ABORD DE LEUR VERSIFICATION.

Traité élémentaire de la versification des chansons de geste.

Nous voudrions écrire, sans trop ennuyer le lecteur, un *Traité élémentaire de la versification de nos chansons de geste*. Sujet plein d'aridités cependant, terre où il est impossible de faire croître une fleur.

I. LES CHANSONS DE GESTE SONT ÉCRITES EN VERS DE DIX OU DE DOUZE SYLLABES[1], RIMÉS OU SIMPLEMENT ASSONANCÉS.

II. UN CERTAIN NOMBRE DE CES VERS, PRÉSENTANT LA MÊME RIME OU LA MÊME ASSONANCE, COMPOSENT UN COUPLET, UNE LAISSE. DANS CHAQUE CHANSON DE GESTE, IL Y A UN CERTAIN NOMBRE, TRÈS-VARIABLE, DE CES LAISSES OU COUPLETS.

Les deux propositions qui précèdent résument à peu près tout le *Traité* que nous entreprenons d'écrire, mais il est nécessaire de leur donner quelques développements. Nous allons tour à tour analyser notre vers et notre couplet épique.

[1] Deux fragments véritablement épiques, le début d'un ancien poëme d'*Alexandre* et *la Mort de Gormond*, sont en vers de huit syllabes. Ce vers léger et sautillant est toujours, à ces deux exceptions près, celui des Romans d'aventures et de la Table ronde. *Flore et Blanchefleur* est dans ce cas, et *Lion de Bourges* également; mais à cause de son sujet nous avons dû placer ce dernier poëme parmi nos chansons de geste. Une de ses deux versions, d'ailleurs, est en vers alexandrins.

Théorie du vers épique.

Le plus ancien de nos vers épiques est le *décasyllabe*.

Le plus ancien de nos vers épiques, c'est le *décasyllabe* qui se retrouve dans toutes les langues néo-latines, et que l'on rencontre pour la première fois en provençal dans le *Poëme de Boèce ;* en français dans la *Chanson de saint Alexis*.

C'est le vers de la *Chanson de Roland*.

C'est le vers d'*Aspremont*, de *Beuves d'Hanstonne*, d'*Acquin*, de *Gaidon*, d'*Huon de Bordeaux*, d'*Otinel*, des *Enfances Charlemagne*, des *Enfances Roland*, de *Macaire*, d'*Anséïs de Carthage*, et des fragments les plus antiques de l'*Entrée en Espagne*.

C'est le vers de tous les poëmes du cycle de Guillaume au court nez [1], à l'exception d'un seul : *Garin de Montglane*.

C'est le vers des *Lorrains* (*Hervis de Metz*, *Garin le Loherain*, *Girbert de Metz*, *Anséïs fils de Girbert*), d'*Ogier le Danois*, du *Girart de Roussillon* provençal, de *Jourdain de Blaives*, de *Raoul de Cambrai*, d'*Aubry le Bourgoing*, et de la première partie d'*Aiol et Mirabel*.

Quarante de nos chansons de geste environ sont écrites en décasyllabes.

Sur environ quatre-vingts chansons de geste dont le texte est parvenu jusqu'à nous, quarante à peu près (c'est-à-dire la moitié) sont en vers décasyllabiques. Et généralement ces chansons sont les plus anciennes.

La césure du décasyllabe est généralement après la 4e syllabe accentuée.

Dans tous ces poëmes, le vers dont nous nous occupons a constamment sa césure, ou plutôt son repos, après la quatrième syllabe accentuée [2]. Une seule chanson française, celle d'*Aiol et Mirabel*, et le *Girard*

[1] C'est-à-dire *Girard de Viane*, *Aimeri de Narbonne*, *les Enfances Guillaume*, *le Couronnement du roi Looys*, *le Charroi de Nîmes*, *la Prise d'Orange*, *Guibert d'Andernas*, *la Mort d'Aimeri*, *les Enfances Vivien*, *la Chevalerie Vivien*, *Aliscamps*, *le Moniage Guillaume*, *Rainoart*, *la Bataille Loquifer*, *le Moniage Rainoart*, *Renier* et *Foulques de Candie*.

[2] Carles li reis, — nostre emperere magne
Set anz tuz pleins — ad ested en Espaigne, etc., etc.

de Roussillon provençal, nous offrent des vers décasyllabiques où la césure est presque toujours placée après la sixième syllabe :

Li maistre senescal — a apelé,
Si li fist le mengier — bien conréer
De car de venison — et de saigler :
Vin orent et puiment — à grant plenté....

(*Aiol et Mirabel.*)

Gilbert quant o auzi, — vaï se sezer,
Bos dresset empes, — ditz son plazer :
E per Dieu, fraire Bos, — ieu dirai ver
E darai bon cosselh — quil' vol crezer :
Om non a en est dia — tan gran poder
Que Guillems no lo pusqua — major aver....

(*Girard de Roussillon,* Ms. de la Bibl. Imp., f° 47 r°, vers 5 et suiv.)

Il est inutile d'ajouter que cette exception confirme la règle générale. Et le vers de dix syllabes était, aux douzième et treizième siècles, exactement coupé comme de nos jours [1].

Mais quelle est l'origine du décasyllabe, de ce plus ancien de nos vers, de ce vers si large et en même temps si rapide, si bien fait pour peindre à la fois les grands tableaux historiques et les sujets de genre ? C'est ce qu'il est assez difficile d'établir.

Dans notre intime persuasion, toutes les origines de notre versification sont latines. Ce n'est pas *directement* chez les Celtes ni chez leurs descendants, ce n'est point *immédiatement* chez les Allemands, ni chez les Scandinaves : c'est dans les poëtes latins de la dé-

[1] M. Diez appelle *césure épique* cette pause après la quatrième syllabe. Il donne par opposition le nom de *césure lyrique* à la pause qui, dans nos chansons lyriques, se trouve (fort rarement du reste) après la troisième syllabe accentuée, comme en ce vers par exemple : La roïne — ne fit pas que courtoise (*Romancero français* de P. Paris, p. 83).

cadence et des bas temps, que nos premiers poëtes nationaux ont facilement trouvé le type de tous leurs vers. L'ïambique dimètre ou la première partie du *septenarius* trochaïque a pu donner naissance à notre vers de huit syllabes; l'asclépiade est le modèle de notre alexandrin. Pour ces deux vers, comme pour tous les autres, c'est à force de déformer la versification antique fondée sur la quantité ou la mesure qu'on l'a transformée en notre versification moderne, fondée sur l'assonance et le nombre fixe des syllabes. On a invariablement réduit l'ïambique dimètre à huit et l'asclépiade à douze syllabes; on les a ornés d'assonances, parés de rimes. Ainsi modifiés, on les a transportés dans notre poésie nationale; et telles sont les origines de notre versification.

Mais les vers antiques qui ont ainsi passé dans notre langue sont surtout ceux que l'Église avait depuis longtemps adoptés dans sa liturgie, et auxquels elle avait par là donné une popularité véritable. Si le vers de huit syllabes a été, s'il est encore tellement usité parmi nous, c'est que les hymnes de saint Grégoire, de saint Damase, de saint Ambroise, sont écrites en ïambiques dimètres. Ce fait ne nous paraît pas douteux.

Le décasyllabe dérive du dactylique trimètre.

Quant au décasyllabe, son origine, devons-nous le dire, est beaucoup plus controversée. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au onzième siècle il existait dans la poésie liturgique un vers latin décasyllabique, muni d'une césure après la quatrième syllabe, et dans lequel on ne trouvait d'ailleurs aucune trace de la quantité ou de la mesure antique. Un des plus précieux manuscrits de saint Martial nous fournit de nombreux exemples de ce vers : il suffit de rappeler le *Mystère des vierges folles et des vierges sages*, tant de fois publié d'après ce manuscrit qui est aujourd'hui conservé à la

Bibliothèque impériale [1]. Dans ce fameux *Mystère*, les vierges folles, parlant la langue latine, s'écrient : « Nos « virgines quæ ad vos venimus — Negligenter oleum « fundimus, » etc. Et les vierges sages, parlant la langue vulgaire, se servent également du décasyllabe : « Oiet, « virgines, oiet que vos dirum, — Aisex presen que vos « comandarum, » etc. Vers la fin du même siècle, un chant sur la mort de Guillaume le Conquérant est écrit en décasyllabes à rimes plates : « Flete, viri, lugete, proceres — Resolutus est rex in cineres — Rex editus de magnis regibus, » etc. [2]. Au douzième siècle les exemples abondent, particulièrement dans les mystères liturgiques dont M. de Coussemaker a donné une édition si correcte. Abailard s'est beaucoup servi du même vers, et l'on connaît ses hymnes à la Vierge : « Gaude, Virgo, virginum gloria, — Matrum decus et « mater, jubila, » etc. Mais on peut objecter qu'Abailard et avant lui l'auteur du *Mystère des vierges folles* et celui du *Chant sur la mort de Guillaume le Conquérant* ont emprunté ce vers à notre poésie en langue vulgaire. Rien n'est moins probable. Le *Mystère* nous paraît, dans sa rédaction première, antérieur au *Poëme de Boèce* et à la *Chanson de saint Alexis* qui sont les deux plus anciens manuscrits où l'on trouve notre décasyllabe. N'existe-il donc pas, dans la versification des anciens, un vers mesuré, un vers classique qui ait pu donner naissance et aux vers latins d'Abailard, et à ceux de notre *Chanson de Roland?* Nous n'avons trouvé jusqu'à ce jour qu'un seul vers auquel on puisse faire l'attribution de cette paternité : c'est

Et ce n'est pas le vers français de dix syllabes qui a produit le décasyllabe latin des XI[e] et XII[e] s.

[1] Ms. 1139 du fonds latin.

[2] Dans ses *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, M. Edelestand Duméril a publié cette pièce intéressante, qui nous a été conservée dans un seul manuscrit du treizième siècle. (B. I. 2286.)

celui que les rhéteurs ont appelé du nom très-barbare de « dactylique trimètre hypercatalectique », et qui a souvent une pause intérieure, une césure après sa quatrième syllabe : « Quam cuperem tamen ante necem — Si potis est revocare tuam[1]... » Le pape Damase et Prudence l'ont employé dans leurs hymnes ; il a joui de cette belle popularité que possèdent les œuvres liturgiques. Au dixième et au onzième siècle, on a réduit invariablement ses syllabes au nombre de dix ; on l'a orné d'assonances, et plus tard de rimes finales. C'est sous cette forme qu'il a, suivant nous, donné naissance au décasyllabe provençal et français.

L'alexandrin dérive de l'asclépiade latin.

Le vers de douze syllabes, comme nous venons de le dire, dérive de l'asclépiade latin. Il ne fut pas employé par nos premiers trouvères. Constater que telle ou telle chanson de geste est écrite en vers alexandrins, c'est constater par là même qu'elle est d'une époque relativement récente. L'invention de ce vers nous paraît, d'ailleurs, avoir été désastreuse pour nos chansons de geste, et en général pour notre poésie nationale. L'alexandrin est lourd, monotone, fatigant. L'ennui sort de ce grand vers : il endort.

Il s'est introduit plus récemment que le décasyllabe dans notre poésie épique.

Nous ne savons si on a fait jusqu'ici cette observation : l'alexandrin, suivant nous, ne dut généralement triompher qu'à l'époque où nos poëmes nationaux cessèrent d'être chantés pour être lus. Nous ne prétendons pas que les chansons en vers de douze syllabes n'aient *jamais* été chantées : mais elles le furent moins fréquemment, et surtout moins facilement. Cette sorte de demi-chant et de demi-déclamation qui s'appliquait si commodément au vers

[1] Prudence, *Hymnus divæ martyri Eulaliæ.*

décasyllabique ne put enlever à l'alexandrin sa lourdeur native. La mélodie fut impuissante à soulever ce vers. Cette malheureuse complexion de l'alexandrin a persisté jusqu'à nos jours, et les musiciens ne s'en sont guère servis que pour leurs récitatifs. Et encore faut-il, pour ne pas endormir, qu'un récitatif ne dure pas longtemps.

L'alexandrin règne dans quarante chansons de geste environ. On aura facilement la liste de ces poëmes, si on veut se reporter à la liste précédemment donnée des poëmes écrits en vers décasyllabiques. Tous les romans qui ne sont pas en vers de dix syllabes sont en alexandrins. Il importe cependant de remarquer que quelques-unes de nos chansons ne sont pas composées d'un bout à l'autre dans le même rhythme. Telle est l'*Entrée en Espagne ;* tel est surtout le beau poëme d'*Aiol et Mirabel*, dont la première partie est en décasyllabes et la seconde en alexandrins [1].

La césure de l'alexandrin est après la sixième syllabe sonore.

La césure de l'alexandrin (avons-nous besoin de le dire ?) est toujours placée après la sixième syllabe accentuée.

Il resterait à déterminer l'origine du mot : *alexandrin*. Le sentiment le plus commun est que ce vers doit son nom au poëme d'*Alexandre* écrit au douzième siècle par Alexandre de Bernay et Lambert li-Cort. Nous n'avons pas d'argument valable à opposer à cette opinion. Nous ne pensons pas, néanmoins, que l'*Alexandre* soit le plus ancien poëme où le vers de douze syllabes ait été mis en usage. Nous partageons complétement l'opinion de M. Gaston Paris : « Le plus

Le mot *alexandrin* vient du roman d'*Alexandre*.

[1] V. le ms. de la Bibl. imp. Lavall. 80 ; le poëme cesse d'être en décasyllabes à partir des folios 127 v° et 130.

ancien document qu'on en possède paraît être *le Voyage de Charlemagne à Jérusalem* [1]. »

C'est dans le *Voyage à Jérusalem* que l'on trouve le plus ancien exemple de vers alexandrins.

Nos vers épiques, quel que soit d'ailleurs le nombre de leurs syllabes, sont tantôt *assonancés*, tantôt *rimés*.

Pour mieux dire, ils sont toujours assonancés.

Nos vers épiques sont assonancés, tantôt par la dernière voyelle sonore, tantôt par la dernière syllabe.

Mais les uns (ce sont les plus anciens) le sont *par la dernière voyelle* [2]; les autres (ce sont les plus récents) le sont *par la dernière syllabe* [3]. Comme cette dernière assonance est analogue à notre rime, nous lui en avons donné le nom.

Citons quelques exemples :

La *Chanson de Roland* peut être considérée comme le monument le plus ancien de notre versification épique. L'assonance par la dernière voyelle sonore [4] s'y présente avec toute sa barbarie originelle. Écoutez plutôt :

> Francs chevalers, dist li empereres Carles,
> Car m'eslisez un baron de ma marche
> Qu'à Marsiliun me portast mun message.
> Ç dist Rollans : « Ço ert Guenes mis parastre ».

[1] *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, p. 118.

[2] La dernière voyelle *sonore, accentuée;* on ne tient pas compte de l'*e* muet.

[3] La même distinction peut être établie dans la poésie latine du moyen âge. On y a connu l'assonance par la dernière voyelle. Dans la fameuse hymne : *Jam lucis orto sidere*, *supplices* rime avec *sidere*, et dans des pièces un peu postérieures, on voit *dixerim* consonner avec *domini*, *militia* avec *prædicat*, *barathri* avec *patuit*, *obliviscimur* avec *deposcimus*, etc., etc. (V. Mone, *Hymni latini medii ævi*, t. I, n[os] 7 et 637.)

[4] Ou par la dernière diphthongue, ce que l'on n'a pas fait assez remarquer jusqu'ici. D'après le texte même de la *Chanson de Roland* et d'après tous les textes postérieurs, il est certain que les sons *an* (et *ante*), *ei*, *on* (et *one*) étaient considérés comme entièrement analogues à des voyelles. V. notamment pour la diphthongue *an* les vers 280 et suivants ; pour le son *ei*, les vers 501 et suivants, 3548 et suiv.; pour la diphthongue *on*, les vers 244 et suivants ; pour le son *ante*, les vers 3589 et suivants ; pour *one*, *ome*, *onte*, les vers 690 et suiv. de la *Prise d'Orange*, etc.

Dient Franceis : « Car il le poet bien f*a*ire.
« Se lui lessez, n'i trametrez plus s*a*ive... »
Et li quens Guenes en fust mult anguis*a*bles;
De sun col getet ses grandes pels de m*a*rtre,
En est remes en sun blialt de p*a*lie [1].
Vairs out les iex et mult fier le vis*a*ge;
Gent out le cors e les cotez out l*a*rges;
Tant par fut bels tuit si per l'en esgu*a*rdent [2]...

C'est l'assonance par la dernière voyelle qui est la plus ancienne.

Telle est l'assonance véritablement primitive qui a longtemps suffi aux besoins des oreilles françaises, qui encore aujourd'hui suffit aux oreilles du peuple. Ouvrez un recueil de chants véritablement populaires : vous y constaterez aisément que le peuple de nos jours, *quand il chante*, fait rimer *traître* avec *père*, et *riche* avec *île*. Et cela plus de six cents ans après la *Chanson de Roland!*

Et maintenant, pourquoi cette assonance par la dernière voyelle sonore ou par la dernière diphthongue n'a-t-elle pas persisté dans notre poésie épique? Pourquoi a-t-elle de si bonne heure cédé la place à l'assonance par la dernière syllabe, à la rime? C'est que la première de ces assonances n'était point faite pour les yeux, mais seulement pour les oreilles. C'est qu'elle a pu suffire *tant que nos épopées ont été chan-*

[1] *Palie* se prononçait *paille*, de même que *Marsilie*, *mille*, *martirie* se prononçaient, *Marsile*, *mile*, *martyre*.

[2] *Chanson de Roland*, édition Th. Müller, vers 274-306. Et dans le reste de ce couplet que nous avons choisi tout à fait au hasard, se trouvent les mots : esr*a*ges, par*a*stres, *a*lge, rep*a*ire, qui consonnent avec contr*a*ire, ed*a*ge, fol*a*ge, man*a*ce, mess*a*ge et f*a*ce (vers 307-316).

En d'autres couplets, on voit *rimer* ensemble les mots d*e*stre, vent*e*let, desf*e*re, cap*e*le, f*e*ste, t*e*rmes, nuv*e*les, p*e*smes, t*e*stes, b*e*le, sufr*a*ites et *e*stes.

Et ceux-ci : fin*i*e, contred*i*re, ven*i*mes, Comm*i*bles, terre de P*i*ne, tr*a*itres, ol*i*ve, mé*i*smes, pres*i*stes, empr*i*se, oc*i*re.

Et les suivants : Sarrag*u*ce, *u*mbre, c*u*lche, h*u*mes, enc*u*mbret, d*u*lcet, conf*u*ndre, d*u*nne, der*u*mpet, h*u*me, h*u*nte, resp*u*ndet, F*u*nde.

C'est à dessein que nous venons de donner des exemples qui se rapportent aux assonances par les différentes voyelles.

tées; c'est qu'elle est devenue par trop insuffisante dès que nos poëmes ont été lus [1].

Dans la poésie latine comme dans la poésie française.

Un phénomène, non pas semblable, mais analogue, doit être signalé dans l'histoire de la versification latine. L'assonance par la dernière syllabe et même par la dernière voyelle avait longtemps suffi aux poëtes liturgiques dont les œuvres sont faites pour être chantées. Mais quand les poëtes latins se mirent à composer des œuvres uniquement destinées à la lecture, ils s'ingénièrent à frapper plus vivement les yeux tout en flattant davantage les oreilles. C'est alors (au commencement du onzième siècle) qu'ils inventèrent la rime *léonine*, ou rime par les deux dernières syllabes. Cette rime (on ne l'a pas dit, et cependant on ne saurait trop le répéter) ne fut à l'origine qu'un tour de force. Les poëtes s'amusaient à écrire leurs vers de la sorte :

Desertum est mundus ubi crescunt undique d } umi [2]
Per quem conscendit pia mens ut virgula f }
Myrrha notat carnem quæ jejunando lab } orat
Thus pia vota precum dum mens suspirat et }

Angelicus panis de celsis venit ad } ima
Cum jamjam mundum succideret altera l }
Totus corruerat homo, totus erat labe } factus [3]
Occurrit Dominus pereunti victima }

Nous avons vu de nos yeux un grand nombre de vers écrits de la sorte dans un grand nombre de manuscrits des onzième et douzième siècles. Telle est l'origine de la rime riche, tant prisée de nos jours.

[1] M. Paulin Paris a déjà fait cette remarque : « L'assonance par la dernière syllabe a remplacé l'assonance par la dernière voyelle quand l'usage de lire *bas* les chansons s'est répandu, à la fin du douzième siècle. » (*Histoire littéraire*, t. XXII, p. 266.)

[2] Petrus de Riga, *Aurora*, in Cant. V, 391, 392, 395, 396.

[3] Hildebertus Cenomanensis, *De officio altaris*.

Mais, pour en revenir à notre poésie française, il faut avouer que l'assonance ne se rendit pas sans quelque résistance aux puissants efforts de la rime. L'ancienne versification fit au contraire une assez vive défense contre la nouvelle : elle ne céda le terrain que pied à pied. Il est véritablement intéressant de suivre les phases de cette lutte. Dans la *Chanson de Roland* l'assonance triomphe pleinement ; la rime est absente, le poëte ne paraît même pas en avoir la notion. Dans *le Couronnement Looys*, *le Charroi de Nîmes*, *la Prise d'Orange*, *les Enfances Vivien*, *le Moniage Guillaume*, *Élie de Saint-Gilles*, *Huon de Bordeaux*, l'assonance règne encore presque sans partage, mais il y a déjà quelques chances pour la rime. Bientôt ses envahissements deviendront plus redoutables, et il faudra que l'assonance partage avec elle la moitié de son royaume : la rime occupera toutes les tirades masculines; à l'assonance appartiendront encore les couplets féminins. C'est ce régime de transition que l'on peut constater dans *Ogier*, dans les *Enfances Guillaume*, *Amis et Amiles*, *Aiol et Mirabel*, *Jourdain de Blaives*, *Raoul de Cambrai*, *le Voyage de Jérusalem* et *Gui de Bourgogne*, même dans certaines tirades d'*Aye d'Avignon*, et jusque dans certains vers d'*Aspremont* et d'*Anséis de Carthage* [1]. La rime cependant avançait, avançait toujours. Bientôt l'assonance fut chassée par elle de ses derniers refuges, qui étaient les couplets féminins et les couplets masculins en *ir* où il fut longtemps permis, comme dans *les Lorrains*, de faire consonner *in* avec *il* et avec *ir* [2]. Enfin un

Lutte entre la versification assonancée et la versification rimée : triomphe de la rime.

[1] Dans *Aspremont* on voit encore au même couplet *Karles*, *rivage* et *Cornouaille* ; dans *Anséis de Carthage*, *gage* et *face*, etc.; *entre*, *étendent*, *puissanche* et *vente*....

[2] De même que dans les couplets en *on*, on admit fort longtemps les assonances *os* et *or*. De même encore que dans les couplets en *é*, on reçut l'assonance *el*, etc.

grand nombre de nos poëmes sont purement et absolument rimés : tels sont, parmi tant d'autres, *Aliscamps*, *Aubry le Bourgoing*, *Fierabras*, *Renaud de Montauban*, *Beuves d'Hanstonne*, *Otinel*, *Gaidon*, *Parise la Duchesse*, *Berte aux grands pieds*, la *Prise de Pampelune*, *Macaire*, l'*Entrée en Espagne*, etc., etc.

A cause des faits qui précèdent, et que nous avons minutieusement observés, on peut partager nos chansons de geste en trois groupes : le premier se composerait de chansons assonancées, le second de chansons où se produit la lutte entre l'assonance et la rime, le troisième enfin de chansons tout à fait rimées.

On peut trouver la date approximative d'une chanson d'après sa versification, d'après ses assonances ou ses rimes.

Si, comme nous l'avons dit, l'assonance est particulière aux plus anciennes versions de nos chansons de geste, si la rime est propre aux versions les plus récentes; nous possédons dans ce fait un précieux élément de critique pour fixer l'âge d'une chanson. Il est arrivé que le même poëme a d'abord été composé en vers assonancés, et qu'un trouvère de la seconde époque, trouvant trop barbare et dédaignant le travail de son prédécesseur, voulant surtout se mettre à la mode (car c'était là leur grande préoccupation), a entrepris de le refaire en vers rimés. Nous avons là-dessus un aveu naïf : c'est celui du second auteur de la *Chanson d'Antioche*, de Graindor de Douai :

> Oï l'avez conter en une autre chanson,
> *Mais n'estoit pas rimée* ENSI COM NOUS L'AVON :
> RIMÉE EST DE NOVEL et mise en quaregnon...

Et l'auteur de *Beuves de Comarchis* dit de même :

> Pour ce qu'est mal rimée, LA RIME AMENDERAI...

Par bonheur, ce travail des trouvères de la seconde époque, qui nous a privés sans doute de tant de versions primitives, ce travail ne s'est pas étendu à tous les poëmes. Et même, dans les chansons qui ont subi ce changement, il est parfois resté quelque trace heureuse de la première composition. C'est ainsi que dans *Fierabras* certains couplets féminins en *ie* sont régulièrement rimés, tandis que, dans certains autres également en *ie*, on rencontre les simples assonances *isse*, *ise*, *ile*. Parmi ces différents couplets, les uns peuvent appartenir à une ancienne rédaction, les autres à une version plus récente. Au milieu de la *Chanson des Saisnes* se trouve un petit couplet de cinq vers qui, dans un seul manuscrit, a conservé les antiques assonances, tandis qu'il est rimé dans les autres manuscrits; rien de plus curieux que la comparaison de ces deux rédactions successives [1], rien de plus rare que les occasions de semblables rapprochements. Mais nous n'avons pas ici à citer d'exemple plus précieux que le poëme de *Jean de Lanson*, dans lequel, par un hasard des plus heureux, ont été conservés côte à côte des couplets appartenant à deux rédactions successives [2]. Et notez que c'est le même couplet qui nous a été ainsi conservé en double par une admirable distraction du scribe. C'est dans les poëmes analogues à *Jean de Lanson* que

[1] Voici ces deux couplets, en commençant par le plus ancien :

I. Qant l'amande fu faite et pais ferme sans *faille*,
Grant joie en a li rois et li contes sans *faille*.
Tuient afient et ferment à aider le roi *Karle*.
Congié prend l'apostoiles, maintenant s'en *repaire*,
Encore s'en reva que il plus ni *atarde*.

II. Quand l'amande fu faite et pais ferme *certaine*
Grant joie en ont éu li duc et li *chadoine*.
Tuit s'afient et jurent de servir *Karlemaine*.
Congié prend l'apostoiles, com la pais fu *estraine* :
Arriere s'en repaire en sa terre *romaine*.

[2] *Jean de Lanson*, Bibl. imp. ms. 2495, f° 24v°, 25 r° et v°.

l'érudit prendra plaisir à constater les travaux si nettement distincts de deux générations de poëtes, comme un géologue distingue à première vue les différentes couches d'un terrain [1].

Il convient maintenant de parler des autres règles de notre versification épique, et d'exposer tout au moins celles qui concernent le vers en lui-même, la césure, l'élision, l'enjambement, l'hiatus.

De la césure. On ne tient pas compte des syllabes muettes à la fin du premier hémistiche.

Quant à la césure, nous avons déjà indiqué sa place dans le décasyllabe, dans l'alexandrin. Par une indulgence pleine de logique et de bon sens, nos pères autorisaient leurs poëtes à ne pas tenir compte de l'*e* muet à la fin du premier hémistiche [2], de même que nous n'en tenons encore aucun compte à la fin du second. Donc il était permis d'écrire :

A une estachE l'unt atachet cil serf,
Les mains li liEnt à curreies de cerf,
Tres ben le batEnt à fuz e à jamelz...
(*Chanson de Roland.*)

Sires reis de GascoignE, faites pais, si m'oés,
Je ne vos salu miE, ja mar le cuiderés :
Par moi vos mande KarlEs, li riches coronés...
(*Renaut de Montauban.*)

Li empereres reguardEt la reine sa muillers :
Ele fu ben corunéE al plus bel e as meuz.
(*Voyage à Jérusalem.*)

On ne saurait trop regretter que cette excellente règle ait été remplacée dans notre prosodie par une règle plus sévère et dont la sévérité n'a rien de rationnel.

[1] Voir le texte si précieux des couplets de *Jean de Lanson*, dans le chapitre VIII de ce second livre.

[2] Les mots *je*, *le*, *me*, etc., étaient généralement exceptés de la règle commune et comptés à l'endroit de la césure pour une syllabe accentuée. C'est ainsi que dans la *Chanson de Roland*, on trouve : « Succurrez LE à vos espiez tranchanz » (vers 3378). « Là joustai-JE à ·VII· M. enforcé » (vers 241), etc., etc.

I PART. LIVRE II, CHAP. IV.

De l'élision. 1° L'*e* muet est la seule voyelle qui s'élide.

2° Et encore s'élide-t-elle *ad libitum*.

Reste la question de l'élision. Il est facile de résumer ici toutes les données de la science : deux propositions suffisent à ce résumé : SAUF DE RARES EXCEPTIONS, L'*e* MUET EST LA SEULE VOYELLE QUI S'ÉLIDE DANS NOS CHANSONS DE GESTE. — ET ENCORE, DANS PLUS D'UN CAS, LES TROUVÈRES SE PERMETTAIENT DE NE PAS FAIRE CETTE ÉLISION, S'ILS LE TROUVAIENT PLUS COMMODE. Ces deux affirmations sont aisément prouvées par mille et mille exemples [1].

[1] Génin, dans son *Introduction* de la *Chanson de Roland*, introduction pleine de paradoxes choquants et de vérités étincelantes, a posé en principe que, dans le poëme attribué à Théroulde, TOUTES LES VOYELLES s'élident, et il a cité ses exemples. Nous les avons minutieusement contrôlés et nous avons acquis cette conviction... qu'aucun d'eux n'est convaincant. Les mots *ço* et *jo*, que Génin cite comme preuves de l'élision de l'*o*, ne sont réellement autres que *ce* et *je : o* est ici très-évidemment une notation de l'*e* muet, comme dans certains patois actuels du midi, comme dans la langue de Jasmin : c'est ainsi que l'*a* dans la *Chanson de saint Alexis* n'est autre chose qu'une notation de l'*e* muet. Quand le poëte dit : « Livrez le mei : *jo en* ferai la justice » (*Chanson de Roland*, édit. Müller, vers 498), il est trop clair que le jongleur prononçait *j'en*, mais que déjà il sous-entendait *je* et non pas *jo*. Génin cite encore ce vers : « Par mun saveir en vin-jo à guerison » (éd. Müller, v. 3774). Mais M. Müller redresse le texte d'après le manuscrit original et écrit : « Par mun saveir vinc-jo à guarison ». Génin n'a pas trouvé de preuves de l'élision de l'*u*. Pour celle de l'*i*, il cite ce vers qui est d'une mesure fort exacte et qui ne contient réellement aucune élision : « L*i e*mperere ad prise sa herberge » (*Chanson de Roland*, éd. Müller, vers 2488), et ces deux autres vers : « Issi est neirs cume peiz ki est demise » (*Ibid.*, vers 1635); « Tire sa barbe cum hume ki est iriez » (*Ibid.*, vers 2414). Mais il n'est pas besoin d'une élision pour mettre ces vers fort solidement sur leurs pieds : « Issi est neirs *cum'* peiz ki est demise » ; « Tire sa barbe cum *hum* ki est iriez ». C'est d'ailleurs ce que M. Müller a lu sur le manuscrit d'Oxford. Faut-il voir une élision de l'*a* dans ces vers : « E l'arcevesques les *ad a*sols e seignet..... L'altre meited durr*at à* Rollant ses niés ? » Mais le texte rectifié par M. Müller, le vrai texte, donne d'autres leçons qui n'ont rien d'embarrassant : « E l'arcevesques l'ad asols e seignet..... » (*Chanson de Roland*, éd. Müller, vers 2205) ; « L'altre meitet durat Rolland ses niés » (*Ibid.*, vers 474). Dans cet autre vers : « Ja est ço Rollans ki tant vos soelt amer » (*Ibid.*, vers 2001), est-ce l'*a* de *ja* qui est supprimé ? Nous ne le pensons pas; c'est plutôt, suivant nous, l'*o* de *ço*, cet *o* qui est ic une notation de l'*e* muet. M. Génin ne donne pas d'autres preuves à l'appui de sa singulière assertion : il nous sera permis de trouver un peu faibles les précédentes. Et après des recherches fort attentives dans la *Chanson de Roland*, dans *Ogier*, dans les plus anciennes chansons du cycle de Guillaume au court nez, nous nous croyons en droit d'affirmer que « sauf exceptions, l'*e* muet est la seule

L'hiatus, dans notre versification épique, était autorisé, était légitime entre toutes les voyelles. Ces

L'hiatus est généralement autorisé.

voyelle véritablement élidée dans nos poëmes ». Nous devons faire une réserve en faveur du *Voyage à Jérusalem* dont la versification est assez irrégulière et mérite une étude spéciale.

Mais nous avons ajouté que « les trouvères pouvaient se passer la fantaisie d'élider ou de ne pas élider, *ad libitum*, cet *e* muet lui-même ou ses équivalents ». Encore une proposition qui a besoin d'être entourée de ses preuves.

Elle est en particulier d'une justesse parfaite, en ce qui concerne les mots *ce* (ou *ço*), *je* (ou *jo*), *que*, *se*, *ne*. Suivant qu'ils ont besoin d'une syllabe de plus ou de moins, nos poëtes ne se gênent guère pour élider la voyelle de ces monosyllabes, ou pour ne pas l'élider. Citons nos exemples.

Ce subit l'élision dans les vers suivants : « Li angles Deu *ço ad* mustred al barun » (*Chanson de Roland*, éd. Müller, vers 2568); « Ço dist Rollans : *Ço ert* Guenes mis parastres » (*Ibid.*, vers 277 : dans ces deux exemples, l'*o* n'est suivant nous qu'une notation de l'*e* muet); dans « *C'est* Looys fils Karlon au vis fier » (*li Coronemens Looys*, vers 1729); et dans mille autres vers de nos autres chansons. Mais le même mot ne subit pas l'élision dans ces vers : « *Ce est* d'Ogier, le duc de Danemarche » (*la Chevalerie Ogier*, vers 4); « Ensi cum *ce est* voirs, e g' i sui bien creans» (*Gui de Bourgogne*, vers 2644).

Que subit l'élision dans les vers suivants : « Tres QU'EN la mer cunquist la terre altaigne » (*Chanson de Roland*, vers 3); « Tant fist en terre QU'ES ciex est coronez » (*Charroi de Nîmes*, vers 13); « QU'EN cele tere en iroie aidier » (*Ibid.*, vers 580), etc., etc. Mais le même mot ne subit point l'élision dans ces autres vers : « Duc' à demain QUE IL iert ajorné » (*Chevalerie Ogier*, vers 36); « A bien petit QUE IL ne pert le sens » (*Chanson de Roland*, vers 326); « Puis QUE AVEZ à tel besoing mestier » (*Gaidon*, vers 8814); « Qui plus reluit QUE ESTOILE jornal » (*Aspremont*, ms. de la Bib. Imp. 2495, f° 111, v°); « QUE EN mon cuer m'en prist si grant pitié » (*Charroi de Nîmes*, vers 575).

L'*e* de *ne* s'élide quelquefois, comme en ces vers de *Girard de Viane*: « Devanz Viane n'a un millor princier — N'EN toute la contrée » (*Girard de Viane*, éd. Tarbé, p. 89). Le plus souvent, il ne subit point l'élision : « Il ne vous doit fuere NE HOMMAGE » (*Chevalerie Ogier*, vers 20); « Ne vos *ne* il n'i porterez les piez » (*Chanson de Roland*, éd. Müller, vers 260).

Même liberté pour la conjonction *se*. En regard du vers d'*Ogier* : « Bone chanson S'ENtendre la volés » (*Chevalerie Ogier*, vers 19), placez comme second type cet autre vers tiré de *Gaidon* : « SE il n'i veult trouver nouvelerie » *Gaidon*, vers 10887).

Quant à *je*, il subit bien plus rarement l'élision, et il est des chansons où nous n'avons pas trouvé un seul exemple de cette perte de sa voyelle. Nous savons que dans la *Chanson de Roland* on trouve ce vers déjà cité : « Livrez le mei, JO EN ferai la justice » (*Chanson de Roland*, éd. Müller, vers 498); et dans *Aliscamps* : « G'IRAI lassus el paleis seignorez » (*Aliscamps*, éd. Jonckbloet, vers 2624), et on nous en citera un certain nombre d'autres. Mais on pourrait citer en plus grande abondance des vers analogues aux suivants, que nous empruntons à dessein à une seule et même chanson : « Et GE IRAI à Looys parler... Dont GE AI mort maint gentil chevalier... Quand GE EN ving à mon hoste Guion...

chocs de voyelles ne déplaisaient pas à l'oreille de nos pères, et, disons-le, le plus souvent leur oreille a raison contre la nôtre. L'auteur de la *Chanson de Roland* écrit sans scrupule : « Vunt les ferir *la o il* les encuntrent[1], » et il est peu de vers dans nos chansons, qui ne contiennent quelques heurts tout semblables.

On voit du reste qu'à l'exception de ce qui concerne l'hiatus, la césure muette et certaines élisions arbitraires, les règles de l'ancienne versification étaient à peu près les mêmes que les nôtres[2]. Ajoutons cependant que les poëtes des douzième et treizième siècles n'étaient pas soumis à cette loi ridicule, par laquelle, depuis trois siècles environ, il est interdit à nos poëtes de faire entrer dans leurs vers (à moins d'une élision) les mots *joie*, *boue*, *plaie*, etc., etc. Au moyen âge, l'*e* muet de tous ces mots, quand il n'était point élidé, comptait pour une syllabe. Les auteurs de

De tot l'empire que GE AI à baillier » (*li Charrois de Nismes*, vers 48, 69, 212, 395). Ce monosyllabe s'accentuait d'ailleurs si nettement qu'il n'est point rare de rencontrer des exemples aussi décisifs que ceux-ci : « Encor AI-GE quarante de mes pers » (*Ibid.*, vers 281); « Là justai-JE A·VII·M·enforcié » (*Ibid.*, vers 241). Nos pères ont hésité longtemps avant de considérer comme une lettre muette l'*e* de ces différents mots que nous venons d'énumérer et qui dérivaient de vocables latins très-sonores comme *ego, nec, si, quod.* Ce sont ces hésitations mêmes qui nous donnent le secret de toutes les variations de notre prosodie en ce qui concerne l'élision.

Mais le principe de l'élision arbitraire n'a pas été appliqué seulement à des monosyllabes, et nous pourrions placer sous les yeux de notre lecteur quelques centaines de vers semblables aux suivants : « De ses paranz ensemblE I out trente » (*Chanson de Roland*, éd. Müller, vers 3781) ; « Ceste bataille car la laissE ESter » (*Ibid.*, vers 3902); « CumE Il est en son paleis haltier » (*Ibid.*, vers 3698); « Mult fierement CarlE EN araisunet » (*Ibid.*, vers 3536) ; « Mais EvE EN menja : ce fut dolor molt grant » (*Gui de Bourgogne*, vers 2639).

[1] *Chanson de Roland*, éd. Müller, vers 3542.

[2] Cependant il est bon d'observer que *généralement*, dans nos chansons, les consonnances en *ier* ne sont pas admises dans les mêmes couplets que celles en *er;* ni celles en *é* dans les couplets en *ié*, etc. Dans *Fierabras* il y a des tirades en *er*, d'autres en *ier*, d'autres en *è*, d'autres en *és*, d'autres enfin en *ié*. Mais cette règle trop sévère est bien loin d'être appliquée partout.

Roland, de *Gui de Bourgogne* et du *Voyage à Jérusalem* ont pu dire :

« E esclargiée est la *sue* grant ire. »
« Dedesuz Ais est la *prée* mult large. »
« *Dient* alquanz del baron saint Silvestre. »
« Les mains li *lient* à *curreies* de cerf. »
« Dedens ces cors *mie* ne s'adeserent [1]. »
« N'a cité, ne chastel, ne bourc, ne manantie,
« Que je n'AIE par force et par vostre conquise [2]... »
« VeiENt Jerusalem une citez antive [3]... »

L'enjambement est rare.

L'enjambement n'était pas d'un usage fort commun chez les poëtes du moyen âge; surtout chez nos épiques, et Girard d'Amiens, médiocre en tout, peut être accusé de lâcher son style, quand il écrit :

Por aler sor Danois une gent *que deffaite*
Eust bien volontiers et à la mort attraite [4].

Conclusion : « En ce qui concerne le vers épique, rien de plus régulier ni de plus sage que la prosodie des XII[e] et XIII[e] siècles. »

Quoi qu'il en soit, on a pu se convaincre jusqu'ici que la prosodie de nos épiques était d'une régularité et d'une précision remarquables. Il est même juste d'avouer que cette versification était plus sage, moins roide, plus large que la nôtre, et il nous sera permis, comme conclusion de tout ce qui précède, d'affirmer nettement que Boileau a poussé jusqu'à leurs dernières limites l'injustice, l'ingratitude, ou plutôt l'ignorance, quand il a écrit ces vers plusieurs fois malheureux :

Durant les premiers ans du Parnasse françois
Le caprice tout seul faisait toutes les lois.
La rime au bout des vers assemblés sans mesure
Tenait lieu d'ornements, de nombre et de césure.
Villon sut le premier dans ces siècles grossiers
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers...

[1] *Chanson de Roland*, vers 3989, 3873, 3746, 3737, 3572.
[2] *Gui de Bourgogne*, vers 66, 67.
[3] *Voyage à Jérusalem*, vers 108.
[4] *Charlemagne*, par Girard d'Amiens, ms de la Bibl. Imp., 778, f° 102 r°.

Théorie du couplet épique.

Il est temps d'en venir au couplet épique.

Le couplet ou tirade s'appelle encore *laisse* ou *vers*.

Le mot *couplet* est moderne dans le sens que nous lui donnons. Les poëtes du moyen âge appelaient *vers* ce que nous appelons *couplet*. Nous en trouvons dans le *Roman de la violette* une preuve que personne ne pourra récuser :

> Lors comença, si com moi semble,
> Com cil qui molt estoit senés,
> Un VER de Guillaume au court nés
> A clere vois et à dous son...[1]

Suit dans le *Roman de la violette* un COUPLET ENTIER de la geste de Guillaume : « Grant fut la cour « en la salle à Loon[2]... » Et dans *Élie de Saint-Gilles*, on lit encore : « Plairoit il vos oïr ·III· *vers* de baronie. » Depuis longtemps d'ailleurs, dans la poésie latine, le mot *versus* signifiait « une pièce de vers[3]. » Il avait passé avec ce sens dans notre langue et dans notre poésie nationales.

Le *couplet* prend encore le nom de *laisse*. Dans le fabliau intitulé : *les Deux Troveors ribeaux*, l'un des deux jongleurs s'écrie avec orgueil qu'il sait « plus de « quarante laisses[4]. »

Le couplet épique est monorime.

La tirade épique se compose d'un nombre très-variable de vers, qui tous sont ornés de la même assonance ou de la même rime. De là le nom de couplet monorime. Certain couplet des *Lorrains* ne ren-

[1] *Roman de la Violette*, par Girard de Montreuil, éd. Francisque Michel, 1834, p. 73.

[2] Paulin Paris, *Histoire littéraire de la France*, XXII, p. 262.

[3] Une pièce de vers régulièrement écrite d'après les lois de l'antienne prosodie. *Versus*, dans ce sens, était opposé à *rhythmus* qui signifiait toujours une pièce de vers rimés et où la numération des syllabes avait remplacé la *quantité*.

[4] V. l'édition de Rutebeuf, d'Ach. Jubinal, I, p. 384.

Il se compose d'un nombre très-variable de vers.

ferme pas moins de 546 vers [1]. Tout au contraire, dans la *Chanson d'Aspremont*, nous trouvons un couplet de trois vers, et, dans *Huon de Bordeaux*, à la suite l'une de l'autre, deux laisses de trois et une de quatre vers [2]. On peut dire que dans les deux cas il y a exagération. Dans la *Chanson de Roland* les couplets se composent en moyenne de 12 à 15 vers. Nulle règle fixe, d'ailleurs. Mais la tendance de nos poëtes, disons-le, fut d'augmenter considérablement le nombre des vers dans chaque laisse ou couplet. Rien de plus fâcheux qu'une telle tendance. Et que dire des raffinements ridicules du poëte Adenès, notamment dans sa *Berte aux grans piés?* Il s'amuse, il s'épuise à trouver un nombre énorme de rimes en *oe :* tour de force qu'il n'exécute qu'au grave préjudice du bon sens et de la poésie [3]. C'était là un signe certain de décadence. Quand le versificateur

[1] *Garin le Loherain*, 20ᵉ couplet de la seconde chanson.

[2]
En la qarte iert Desier de Pavie,
[Et] li dus Naime, li convers Jeremie,
Richiers li preus fu en sa compagnie.
(*Aspremont*, Bibl. Imp. Lavall., 123, fº 57, vº.)

·M· en trova qui ferent les cevaux
Et autres ·M· qui traient as travaus.
·M· en trova qui juent as escas
Et autres ·M· qui del ju furent mas.

·M· en trova, saciés à essiant,
Qui as puceles juent à lor talant,
Et autres ·M· qui del vin sont bevant.

·M· en trouva qui el palais s'en vont
Et autres ·M· qui repairié en sont.
Tout chil millier esgarderent Huon...
(*Huon de Bordeaux*, vers 5000 et suiv.)

[3]
Berte gist sur la terre qui est dure com groe.
Il n'ot si bele dame jusques à le Dinoe :
Sage fu et courtoise, sans boban, sans chipoe.
Ne sais qui ot là fait un siége d'une hoe.
Là s'apuia la bele qui de plourer fu roe;
Car de paine clochoit com cheval qu'on encloe, etc., etc.

Et il y a vingt-neuf vers de cette force ! !

remplace le poëte; quand il joue avec des sons au lieu d'émouvoir avec des idées; quand l'écrivain se préoccupe uniquement des yeux de ses lecteurs ou de l'oreille de ses auditeurs, et non pas de leur intelligence, la poésie d'un peuple est morte, et elle méritait de mourir.

Excessive longueur de certains couplets: résultats déplorables de cet excès.

L'excessive longueur des couplets épiques est un de ces vices qui devaient un jour entraîner la ruine de toute cette versification. Tout d'abord, cette nécessité de trouver une quantité prodigieuse de mots terminés par la même assonance, cette nécessité introduisit la formule dans notre poésie. Les trouvères avaient en quelque sorte devant eux un certain nombre de casiers, et chacun de ces casiers invisibles renfermait tout un assortiment de formules diversement assonancées. Le poëte, dans une tirade en *on*, était-il embarrassé d'une rime? Vite, il ouvrait le casier *on*, l'agitait et en retirait au hasard un demi-vers, comme celui-ci : « *Por voir vos le dison*, » ou comme cet autre : « *De verté le savon*, » etc., etc.

Collection de formules toutes faites, différemment assonancées, entre lesquelles les poëtes faisaient leur choix, sans intelligence et sans poésie.

Autre exemple : comme le mot *Dieu* se présentait souvent dans nos chansons, on l'accompagnait d'un certain nombre d'épithètes qui variaient suivant les couplets, et parmi lesquelles on pouvait aisément choisir suivant l'assonance dont on avait besoin. Dans un couplet en *ée*, on ne manquait pas d'écrire : « Cil Damedex qui fist terre et rosée »; dans une tirade en *ie* : « Por Deu le fil Marie »; dans un couplet en *al* : « Por Dex l'espirital »; dans une tirade en *or* : « Por Dieu le creator ». Cette nécessité même de trouver des épithètes rimées produisit quelquefois de véritables beautés dans nos poëmes, beautés dont il ne faut pas être fort reconnaissant aux trouvères, qui cherchaient seulement une rime et trouvaient

par hasard une idée. C'est ainsi que l'auteur de la *Prise de Pampelune* a trouvé pour Dieu ces magnifiques épithètes : « L'autisme sustance, l'autisme vertu [1]. » Les serments faits « par le corps d'un saint » fournissent à nos épiques une autre occasion de satisfaire par des chevilles aux besoins de la rime. Suivant qu'ils ont besoin d'une consonnance en *i*, en *ais*, en *on*, ils écriront : « Par le corps saint Simon; — par le corps saint Felis; — par le corps saint Thomais, » etc.

Les trouvères sont forcés de créer des mots nouveaux pour les besoins de la rime.

Mais il est un autre inconvénient, non moins grave, qui résulte de cette multiplicité des mêmes rimes dans un même couplet; et cet inconvénient, croyons-nous, n'a pas encore été remarqué.

Nos poëtes, ne sachant pas souvent comment triompher de cette difficulté de la rime, ne se gênèrent pas pour forger des mots nouveaux et pour commettre d'odieux et d'innombrables barbarismes.

Pendant quelque temps, ils s'étaient contentés de profiter abondamment d'une belle liberté qui a toujours existé et qui existe encore dans notre langue, de ce droit que nous avons de créer sur un même radical, pour exprimer différentes idées, plusieurs terminaisons différentes. Faisons mieux comprendre notre pensée. Sur le radical *accord,* qui lui-même a été employé seul, on a formé suivant les besoins de la pensée et plus encore suivant les exigences de la rime, on a formé les mots : *accordance, accorde, accordaison, accordement* et *accordée*. Sur *arest,* on a fait *arestement, arestance, arestaison*. Et de même pour des centaines d'autres radicaux. Quelle précieuse ressource pour nos poëtes ! Que de lacunes facilement comblées

[1] *Prise de Pampelune,* éd. Mussafia, vers 513, 813, etc.

dans leurs interminables couplets ! Et, encore un coup, ils étaient ici dans leur droit. Ils se servaient d'une liberté qui a réellement appartenu aux anciens Latins, mais particulièrement au peuple, et qui est passée comme un héritage commun à toutes les nations néo-latines. On est trop porté à s'imaginer aujourd'hui que ce procédé de langage est particulier aux Italiens; nous l'avons aussi bien qu'eux. S'ils possèdent leurs diminutifs en *etto*, nous avons les nôtres en *et;* s'ils ont leurs péjoratifs en *astro*, nous possédons les nôtres en *âtre* et en *aille*. Mais nos poëtes du moyen âge étaient moins timides que nous : ils tiraient de ce principe toutes les conséquences que nous n'osons pas en tirer. Cependant ils allèrent trop loin.

Ils pouvaient sans doute créer des mots nouveaux, mais non pas des mots mal faits, mais non pas des mots faits contre toutes les règles qui avaient invisiblement présidé à la formation première de notre langue. Ils ne surent pas s'arrêter sur cette pente, quand la rime eut remplacé l'assonance. L'auteur de *Girard de Viane*, embarrassé et perdu dans un couplet en *ié*, se tire d'affaire par un barbarisme monstrueux :

> Damedeu prie doucement sans faintié
> Qui por son peuple en terre *descendié*[1] !

Et on lit dans *Ogier* : « Vostre merci, Bertram, lui *respondié*[2] », et dans le *Charroi de Nîmes* : « Non ferai, sire, Guillaume *respondié*[3] ». L'auteur de l'*Entrée en Espagne*, sans sourciller, écrit *dir* au lieu de *dire*, parce qu'il a besoin d'une consonnance masculine en *ir*[4].

[1] *Girard de Viane*, éd. Prosper Tarbé, p. 187.
[2] Vers 4026.
[3] Vers 397.
[4]
> Si por loer devroie totes ses huevres *dir*,
> Il vos anoieroit, je le dis sans faillir.
> (Ms. de Venise, f° 213, 214.)

Dans la *Chanson d'Aspremont*, on lit ce vers singulier :

> Veis-tu Karlon? — Par Mahomet, OAL [1].

Et que dire de l'auteur d'*Anséis de Carthage* qui ne craint pas d'écrire :

> Glorieus sire, pater *omnipotente*...
> Li quatre vent par devers d'*occidente* [2]... ?

Mais il puisait l'exemple de ces hardiesses dans le plus ancien de nos poëmes, dans la *Chanson de Roland* où nous trouvons :

> Ven m'en servir d'ici qu'en *Oriente :*
> Puis serf e crei le rei *omnipotente* [3]...

Dans *Aubry le Bourgoing* mêmes libertés, mêmes abus. Orri de Bavière, pressé par les Sarrazins d'abjurer sa foi, leur répond par ces vers dont la pensée d'ailleurs est magnifique :

> Jà ne ferai à nul jor tel desroi
> Que je ensemble mes ·II· seignors RENOI,
> Jhesu de gloire et Pepin nostre roi [4].

C'est *renoie* qu'il eût fallu écrire. Mais alors que devenait la rime? D'autres fois, les trouvères créent des mots français qui accusent beaucoup trop exactement toutes les formes du mot latin. Ils devancent le tra-

[1] *Chanson d'Aspremont*, éd. Guessard, p. 7, vers. 64.—Ces couplets en *al* étaient réellement difficiles pour nos poëtes du Nord, et ils s'y livraient volontiers à leurs innovations en matière de vocabulaire :

> S'il est delivres de la gent criminal
> Qui sunt entré en son droit *erital*,
> Si t'enclorra en tor ou en *mural*,
> Tu ne verras ne lune ne *solal*.
> (*Ibid.*, p. 14, vers 83-86.)

[2] Bibl. Imp., ms. 793, f° 8 v° et 11 r°.

[3] *Chanson de Roland*, vers 3594, 3599.

[4] *Aubry le Bourgoing*, éd. Pr. Tarbé, p. 31.

vail de la Renaissance, le travail de ces clercs, de ces savants des quinzième et seizième siècles qui jugèrent bon de refaire notre langue. Écoutez encore l'auteur de *Girard de Viane:*

> ... Del ciel li angle qui por lour mesprison
> Trebuchié furent en INFERNATION [1].

Nous pourrions multiplier ces exemples à l'infini [2], surtout si nous prenions en main la *Berte aux grans piés* d'Adenès et les derniers ouvrages de nos poëtes épiques.

Malgré tant de défauts, cette versification à rime pleine [3] plaisait singulièrement à nos pères. Le couplet monorime en vers de dix ou douze syllabes demeura le

[1] Vers 34, 35, p. 2 de l'édition Tarbé.

[2] Une autre licence que prennent encore nos trouvères, c'est de donner à un même mot, suivant les besoins de la versification, un nombre variable de syllabes, ou de contracter ce mot *ad libitum*. Graindor de Douai, dans sa *Chanson d'Antioche*, écrit *dans le même couplet :*

> *Jerusalem* l'apele qui droit la veut nommer...
> Huimais porés oïr de *Jhersalem* parler...

L'auteur de *Gui de Bourgogne* dit de même :

> A la Pasque fleurie en *Jhrusalem* entras...
> (Vers 2559.)

Et celui du *Couronnement Looys :*

> En *Jerlaem* l'amirable cité...
> (Vers 740.)

Une licence tout à fait d'une autre nature, et beaucoup moins explicable, est celle que se permet l'auteur d'*Ogier le Danois*. Plusieurs fois il commence un couplet en *er* par une rime en *ele* .

> Grans fu li caples, la bataille mort*ele* :
> Li Lunbart pongnent les escus ascolés,
> Pavie escrient, grans fu li hus levés...
> (Vers 5226-5228.)
> Plaist vos oïr une aventure *tele*
> Que il avint au parissir des gués :
> Joifrois d'Angiau repairoit d'oiseler...
> (Vers 2431-2433.)

[3]
> Sy come le treuve en l'estoire
> De haulte geste ancienne
> Que on escript *en rime pleine*...
> (*Bledus et Serene*, Bibliothèque de Stockholm, Mss. français, n° 37.)

caractère distinctif des « chansons de France ». Les rimes attelées deux à deux, et les petits vers de huit syllabes, vers sans gravité, furent dédaigneusement laissés aux poëmes de la Table ronde, aux romans d'aventure, aux fabliaux. Il faut descendre jusqu'au quatorzième siècle pour trouver une chanson de geste écrite en rimes plates. Tel est le cas du seul *Girard de Roussillon* français qui soit parvenu jusqu'à nous [1].

Les couplets épiques sont terminés, les uns par des assonances ou des rimes *masculines*, les autres par des rimes ou des assonances *féminines*.

Certains couplets étaient terminés par des assonances ou des rimes masculines, et les autres par des assonances ou des rimes féminines. Mais, ici encore, une heureuse indépendance était laissée au poëte : il faisait à sa volonté six couplets consécutifs en rimes féminines; puis cinq autres en masculines. Il entrelaçait, comme il le voulait, ces différentes tirades. Telle est du moins le cas le plus ordinaire.

Les couplets féminins, dans un grand nombre de poëmes, sont de beaucoup les moins nombreux.

C'est peut être à M. Gaston Paris [2] que l'on doit cette précieuse remarque : que dans un certain nombre de nos chansons de gestes, le nombre des couplets à rimes ou à assonances masculines l'emporte singulièrement sur celui des couplets à rimes ou à assonances féminines. Mais nous n'irons pas jusqu'à admettre que « l'assonance masculine prédomina « dans les premiers temps de notre versification »; car nous aurions contre nous la *Chanson de Roland* qu'on n'a pas en vain contre soi. Ce qu'il y a de fondé dans cette opinion, c'est que certains poëtes ont une

[1] Ce *Girard de Roussillon* a été écrit vers 1315. Citons un exemple au hasard :

Girars pour gaaignier leur très povrete vie
Se mist à ung mestier qu'il n'avoit apris mie:
Ce fut à charbon faire : dux devint charbonniers;
Plus vil mestier faisoit que d'estre faconniers.
A ses propres espaules pourtoit le charbon vendre
Et si l'en convenoit son maistre raison rendre, etc., etc.

[2] *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, pp. 115, 116.

certaine horreur pour les tirades féminines. « *Garin le Loherain* est dans ce cas, dit M. G. Paris : sur les 10,000 vers dont il se compose, il n'y en a que 47 qui aient des assonances féminines, et les cinq petites tirades qu'ils forment portent le caractère d'interpolations évidentes. » Oui, ajouterons-nous, et l'une d'elles est en vers alexandrins quand tout le poëme est en décasyllabes. Presque toute la chanson, du reste, est assonée en *i* : ce qui n'est pas une médiocre fatigue pour le lecteur. Nos propres recherches nous permettent de citer d'autres exemples. Dans *Huon de Bordeaux*, poëme de 10,500 vers, il n'y a que trois couplets féminins [1]. Sur environ 135 couplets dont *Fierabras* se compose, 20 seulement sont féminins, et 85 sont en *é*, *er*, *ié*, *ier*, *és*. Dans *Beuves d'Hanstonne*, on n'irait pas jusqu'à compter 20 couplets féminins; et encore tous sont-ils en *ée*, à l'exception de trois. Dans *Parise la Duchesse*, même remarque à faire : presque toutes les laisses sont en *é*; trois tirades seulement sont ornées d'assonances féminines. Ces exemples suffisent.

Perfectionnement du poëte Adenès : « Après un couplet masculin il place régulièrement un couplet féminin; après une *laisse* en *er*, il en écrit une en *ère*, etc. »

Mais, en définitive, c'est seulement à la fin de nos siècles épiques qu'on s'imagina, par un raffinement ridicule, de mettre des entraves à la libre allure de nos poëtes. Adenès fut coupable de ces innovations niaises qui forcèrent les versificateurs à entrelacer régulièrement un couplet en rimes masculines et un couplet en rimes féminines. Adenès alla plus loin. Il fit suivre un couplet en *i* d'un couplet en *ie*, une tirade en *er* d'une autre en *ere*, etc., etc. [2]. Le roman de *Berte aux grans piés* est écrit d'après ces règles

[1] Vers 1 et suiv. — Vers 2608 et suiv. — Vers 9112 et suiv.

[2] A la rime masculine *a* correspondit la féminine *age*; à *ent* correspondit *ente*; à *on*, *onne*, etc.

nouvelles. Ce pauvre Adenès ouvrait la longue série de ces faiseurs d'entraves, de ces rhétoriciens et de ces grammairiens qui ont fait un tort si considérable à notre langue et à notre poésie. Adenès méritait une autre destinée. Les beautés qui, malgré ces ombres, brillent dans sa chanson de *Berte*, en sont la preuve. Mais le méchant poëte qui écrivit pour un Valois cette triste compilation sur la légende de Charlemagne, mais Girard d'Amiens qui imite les procédés d'Adenès, n'a aucune des qualités de son prédécesseur. Il est plat, uniformément plat. C'est la décadence de la décadence.

Pendant la première époque de cette histoire de nos épopées nationales, chaque couplet forme parfois à lui seul une espèce de petit poëme, ayant son indépendance et son unité. C'est ce caractère de l'ancien couplet épique que nous avons déjà signalé comme une preuve de la filiation entre les chansons de gestes et les anciennes cantilènes. Tel couplet épique représente parfois toute une cantilène à lui seul : nous avons cité la *Mort d'Aude*. Mais, le plus souvent, il arriva que la matière d'une ancienne cantilène fut répandue dans un certain nombre de couplets.

Du début des couplets épiques. Presque toujours ils commencent *ex abrupto*.

Le couplet épique, surtout dans les plus antiques chansons, commence presque toujours *ex abrupto*. Le commencement de chaque tirade monorime pourrait être le commencement d'un nouveau poëme. Voyez plutôt comment s'ouvrent les premières laisses de la *Chanson de Roland* :

Carles li reis nostre emperere magne
Set ans tuz pleins ad ested en Espaigne...

—

Li reis Marsilie estoit en Sarraguce...

—

Blancandrins fut de plus saives paiens...

—

Li empereres se fait e balz e liez, etc., etc.

Pour que le jongleur pût commencer sa séance de chant par tel ou tel couplet à son choix.

Rien n'est du reste plus facile à expliquer *pratiquement* que ce mode solennel de commencer les couplets. En effet, représentons-nous un jongleur devant une assemblée bruyante, devant un nombreux auditoire suspendu à ses lèvres. Ne pensez pas qu'il aille réciter tout un poëme à ces seigneurs qui souvent ont trop bien dîné : la plupart du temps, il fait comme ce chanteur dont il est question dans le *Roman de la violette;* il chante un ou plusieurs *vers* ou couplets. Il ne choisit pas toujours le commencement de son poëme : il commence par tel ou tel couplet, au milieu de la chanson. Mais encore fallait-il que cette tirade eût l'apparence d'un début poétique, d'un commencement de chanson : de là, la forme initiale de chacun de ces couplets [1].

Résumés du couplet précédent qui se trouvent souvent en tête d'un couplet épique.

De là aussi, ces résumés du couplet précédent qui se trouvent si fréquemment au commencement du *vers* épique. Écoutez cette tirade de *Girard de Viane* qui peut ici nous servir de type. Le vieux Garin de Montglane est triste, et son fils Hernaut lui demande la cause de sa tristesse; un long couplet se termine en ces termes :

. . . .
Qu'avés vos, père, por Dieu le fil Marie ?
Plorer vos voi, ce resanble à folie :
Dites le moi, ne me le celés mie.
Ou se ce non, por Deu le fil Marie,
N'aurai mais joie en trestote ma vie,
Car traïson resamble.

[1] Avec assez peu de travail, on pourrait reconstruire dans une ancienne chanson les divisions que les jongleurs avaient établies dans leurs poëmes, les extraits qu'ils chantaient.

Le couplet suivant ne reproduit *que la fin* du couplet précédent, et non pas, remarquez-le bien, le couplet tout entier :

> Bials sire pères, dist Hernaus li cortois,
> Se m'aïst Deus qui establit les lois,
> Plorer vos voi, si en suis en effrois.
> Se nel me dites, molt iert mes cuers destrois :
> Fils, dit le pères, jel vos dirai ainçois...

Ici nous sommes tout naturellement amené à examiner l'importante question de ces RÉPÉTITIONS DE COUPLETS ENTIERS qui se présentent si souvent dans nos antiques chansons de geste.

Les couplets similaires.

Rien n'est plus fréquent, en effet, dans la *Chanson de Roland* et dans nos poëmes les plus anciens, que la répétition double, triple, et même quelquefois quadruple, de certains couplets. Cette répétition n'a pas lieu dans les mêmes termes, ni surtout avec les mêmes rimes. Tout au contraire, la même idée est reproduite en vers différents, munis d'assonances ou de rimes différentes. Un exemple est ici d'une absolue nécessité : nous allons en tirer un de la *Chanson de Roland*.

Ganelon a été envoyé comme ambassadeur à la cour de Marsile. Il est introduit devant le roi, et y fait preuve tout d'abord d'une fierté magnifique :

I.

C'est grand'merveille, dit le roi Marsile, — comme Charlemagne est vieux et chenu. — Il a bien, je crois, deux cents ans et plus. — Il a fatigué son corps par tant de voyages, — Il a tant pris de coups et de lance et d'épieu, — Il a réduit à mendier tant de grands rois ! — Quand donc en aura-t-il assez de guerroyer ainsi ? — Ah ! reprit Ganelon, ce n'est pas tant que vivra son neveu. — Sous la cape du ciel,

il n'est pas tel vassal. — Et son compagnon Olivier, quel preux! — Les douze pairs que Charlemagne aime tant — Forment avec vingt mille chevaliers l'avant-garde de l'Empereur. — Charlemagne est bien tranquille : il ne redoute aucun homme.

II.

C'est grand'merveille, dit le roi païen, — Comme Charlemagne est chenu et blanc. — A mon escient il a plus de deux cents ans. — Par tant de terres il est allé en conquérant, — Il a tant reçu de coups de bons épieux tranchants, — Il a mort et vaincu en champ de bataille tant de puissants rois! — Quand donc en aura-t-il assez de guerroyer ainsi? — Ah! reprit Ganelon, ce n'est pas tant que vivra Roland. — Il n'y a tel chevalier d'ici en Orient. — Et comme il est preux, son compagnon Olivier! — Les douze pairs que Charlemagne aime tant — Avec vingt mille Français forment son avant-garde. — Charlemagne est bien tranquille : il ne craint pas homme vivant [1].

[1] Dist li paiens : Mult me puis merveiller
De Carlemagne ki est canuz e vielz.
Mien escientre, dous cenz anz ad e mielz.
Par tantes teres ad sun cors traveillet,
Tanz col[p]s ad pris de lances e d'espies,
Tant riches rois cunduiz à mendistiet,
Quant ert-il mais recreanz d'osteier?
—Ço n'iert, dist Guenes, tant cum vivet ses niés :
N'at tel vassal suz la cape del ciel;
Mult par est proz sis cumpainz Oliver :
Les ·XII· pers que Carles ad tant chers
Funt les enguardes à ·XX· mille chevalers :
Soürs est Carles, que nul home ne crent.

———

Dist li Sarrazins : Merveille en ai grant
De Carlemagne qui est canuz e blancs.
Mien escientre, plus ad de ·II· C· anz.
Par tantes teres est alez cunquerant.
Tant colps ad pris de bons espiez trenchanz,
Tant riches réis mors e vencuz en champ!
Quant iert il mais d'osteier recreant?
— Ço n'est, dist Guenes, tant cum vivet Rollant :
N'at tel vassal d'ici qu'en Orient.
Mult par est proz Oliver sis cumpainz.
Li ·XII· per que Carles aimet tant,
Funt les enguardes à ·XX· mille de Francs.
Soürs est Carles : ne crent home vivant.
(*Chanson de Roland*, éd. Th. Müller, vers 537-562.)

Il est facile maintenant de comprendre ce que c'est que cette « répétition de couplets », dont les érudits ont eu déjà l'occasion de se tant préoccuper. Nous pourrions en citer de très-nombreux exemples : nous avons déjà placé sous les yeux de nos lecteurs l'oraison funèbre de Roland par Charlemagne, et cet admirable récit de la mort de Roland, où se trouve l'épisode du fameux olifant que Roland refuse par trois fois de sonner, et celui de la bonne épée Durandal, que Roland à trois reprises essaye inutilement de briser. Ce sont là peut-être les plus célèbres répétitions de couplets épiques.

Maintenant quelle est l'origine véritable de ces répétitions singulières? C'est sur quoi les érudits ne sont nullement d'accord. On peut cependant ramener à trois systèmes toutes les opinions qui, jusqu'à ce jour, ont été émises sur cette question véritablement difficile.

D'après M. Génin, ces répétitions auraient été un procédé poétique employé à dessein par les auteurs de nos romans à la seule fin de produire, en certains passages décisifs, un puissant effet littéraire sur l'esprit de leurs auditeurs ; afin « d'*enlever* leur public », comme nous dirions aujourd'hui [1].

D'après M. Fauriel, les couplets répétés ne sont que des interpolations, des additions postérieures [2].

Enfin, d'après un troisième système, ces différents couplets, exprimant les mêmes pensées en termes analogues, mais non pas semblables, en assonances ou

[1] « On ne peut en douter : ces répétitions étaient une forme de l'art primitif, elles servaient d'abord à insister sur une circonstance notable; ensuite, à faire éclater l'habileté du versificateur. Car l'erreur serait grande de croire que le peuple ait jamais été insensible à ces finesses de la forme, à ce mérite de la difficulté vaincue. » (Génin, *la Chanson de Roland, Introduction*, p. CII.)

[2] V. *Histoire littéraire*, XXII, p. 184 et suiv.

en rimes diverses, n'étaient pas chantés les uns à la suite des autres. Les jongleurs, entre ces différents couplets, choisissaient tantôt l'un, tantôt l'autre, ou l'un et l'autre, dit M. Paris. « Dans la prévision d'un surcroît d'attention, et quelquefois aussi pour se ménager le temps de bien préparer leurs plus beaux effets, ils avaient à leur disposition cette rédaction double, triple, quelquefois quadruple de certains couplets dont ils ne changeaient que l'assonance. Les manuscrits conservent un grand nombre de ces VARIANTES ou plutôt de ces prévoyantes réserves [1]. »

En deux mots, les couplets répétés sont-ils un artifice littéraire ? ne sont-ils que des variantes, ou des interpolations ? C'est ce qu'il s'agit de décider.

Tout d'abord, et à un point de vue général, nous ne pouvons admettre le système de M. Fauriel. Il est certain que, dans la plupart de nos chansons de geste, les couplets similaires *sont écrits exactement dans la langue et avec les procédés de la même époque*. Il est difficile de s'imaginer que ces couplets n'aient pas été l'œuvre d'un même poëte [2].

Entre les deux autres opinions, nous voudrions trouver un juste milieu qui nous paraît être la vérité.

Ces couplets n'ont été à l'origine que des variantes à l'usage des jongleurs.

Oui, nous sommes entièrement persuadé, avec M. Paulin Paris, qu'à l'origine de nos épopées, les couplets similaires n'ont été que des variantes et que, suivant les circonstances, les jongleurs en chantaient un seul, en chantaient plusieurs, ou les chantaient tous. Dans *Roland* certains couplets, comme ceux de l'oraison funèbre du héros, ont gardé tout à fait ce caractère

[1] *Histoire littéraire*, XXII, p. 262.

[2] Voyez dans *Roland* l'oraison du héros par Charlemagne, l'épisode du cor, celui de Durandal, etc., surtout les deux couplets que nous avons cités tout-à-l'heure.

primitif : ils ont tout l'air de variantes. Mais de bonne heure, de très-bonne heure suivant nous, les jongleurs, frappés du prodigieux effet que produisait sur leur public la répétition de certains couplets, se décidèrent à répéter toujours, dans un but purement artistique, ces couplets qu'ils avaient d'abord chantés *ad libitum*. Dans notre intime conviction, les épisodes de l'olifant et de Durandal, dans la *Chanson de Roland*, sont l'œuvre d'un trouvère qui voulait produire un puissant effet par des répétitions habilement calculées. Il y a d'ailleurs, dans chacun de ces couplets similaires, ou dans l'un d'eux tout au moins, certaines idées qui ne se retrouvent pas dans les autres. Ce ne sont plus là des variantes [1].

Plus tard, ils sont devenus un artifice littéraire.

En résumé, nous demandons la permission de prendre place entre la doctrine de M. Paulin Paris et celle de M. Génin. Mais le juste milieu que nous proposons n'aura-t-il pas le sort de tous les justes milieux, de toutes les opinions qui ne sont pas franchement absolues ? Les deux écoles ne repousseront-elles pas, d'un commun accord, celui qui essaye de les concilier ?

Quoi qu'il en soit, nous avons vu quel était le début des couplets épiques ; puis, quels étaient leurs éléments de composition. Il nous reste à voir comment ils se terminaient.

De la manière dont se termine le couplet épique.

Dans un grand nombre de chansons de geste, cette fin des couplets épiques n'offre pas de caractère particulier. Il est évident que le jongleur faisait une pause entre chaque couplet, une pause plus ou moins longue...

[1] Ainsi, dans l'épisode de Durandal, le second couplet contient une longue énumération, *qui n'est pas dans le premier*, de tous les royaumes conquis par l'épée de Roland ; le troisième couplet présente la liste, *que les deux premiers n'offrent pas*, de toutes les reliques renfermées dans la garde de cette incomparable épée. Chacun de ces trois couplets COMPLÈTE les deux autres : donc, encore un coup, ce ne sont pas des variantes.

suivant qu'il était plus ou moins fatigué. Il utilisait parfois ce repos en se faisant servir à boire; ou bien encore, en faisant la quête d'usage qu'il avait eu soin d'annoncer dans son poëme. En général, la pause était très-courte, et le jongleur se contentait de reprendre haleine.

Dans la *Chanson de Roland*, après chaque couplet, se trouvent ces trois lettres : AOI; elles ont beaucoup exercé la patience des érudits. M. Génin ne doute pas qu'AOI ne signifie *en avant* et ne soit le synonyme de l'anglais *away*. M. Paulin Paris propose de lire *am* au lieu de *aoi;* et cet *am* serait alors l'abréviation du mot Amen. Aucune de ces solutions ne nous paraît bien satisfaisante : *adhuc sub judice lis est.*

Du petit vers de six syllabes à la fin de tirades.

Un certain nombre de chansons de geste présentent, à la fin de chacun de leurs couplets, une disposition particulière. Le dernier vers de chaque *laisse* y est seulement de six syllabes. C'est particulièrement dans la geste de Guillaume au court nez[1] que l'on rencontre ce petit vers final dont l'effet est généralement des plus heureux :

S'il m'ot gabée et je lui escharnis,
Molt en sui bien vangiée[2]...

N'aura marit en trestot son aé;
Ainçois devenra none[3]...

[1] Le petit vers de six syllabes se trouve dans *Garin de Montglane, Girard de Viane, Aimeri de Narbonne, Guibert d'Andernas, la Chevalerie Vivien, Aliscamps, le Moniage Guillaume.* Parmi ces romans, un seul, *Garin de Montglane*, est écrit en vers de douze syllabes.

Le petit vers final se trouve encore dans le roman *d'Amis et d'Amiles*, et dans les deux versions de *Jourdain de Blaives.*

Il existe, pour certains poëmes, des manuscrits qui offrent ce petit vers, et d'autres qui ne l'ont pas : il est rare que les premiers ne soient pas les meilleurs.

[2] *Girard de Viane*, éd. Tarbé, p. 51.

[3] *Ibid.*, p. 140. Le petit vers ne rime presque jamais avec les précédents.

Il est probable que le jongleur ne chantait pas ce vers sur le même ton que les vers précédents. Sa voix prenait sans doute une inflexion plus grave pour exécuter cette finale : « C'est ainsi, suivant la remarque de M. Paulin Paris, que le diacre et le sous-diacre prononcent à la messe les derniers mots de l'épître et ceux de l'évangile [1]. » Mais ce qu'on n'a pas observé jusqu'à ce jour, c'est ce que ce même petit vers se trouve à la fin de la cantilène de sainte Eulalie [2]. On peut même inférer de cet exemple que les cantilènes se terminaient souvent de la sorte. Ils n'ont donc pas entièrement tort, ceux qui, ayant à choisir entre deux versions d'un même roman, choisissent comme la meilleure, comme la plus ancienne, celle où se trouve, à la fin de chaque tirade, le petit vers dont nous venons de parler.

Ce vers est généralement un signe de l'antiquité d'une chanson.

Et maintenant le voilà terminé, ce *Traité élémentaire de la versification de nos chansons de geste* que nous nous proposions d'écrire. Cette versification, dans plusieurs de ses caractères principaux, n'existe plus depuis cinq siècles. Le vers de dix et celui de douze syllabes nous sont restés : le couplet monorime a depuis longtemps disparu. On peut regretter cette fin prématurée de notre versification épique. Telle qu'elle nous apparaît dans la *Chanson de Roland,* elle possédait de précieuses qualités ; elle ne connaissait aucune de ces inutiles entraves dont nous avons pris soin d'embarrasser la marche de notre vers moderne ; elle était jeune, rapide, vivante. Seule enfin, elle pouvait convenir à l'épopée que notre versification actuelle rend insupportable au plus patient de tous les lecteurs. Lisez plu-

Conclusion de tout ce chapitre en faveur de notre versification épique.

[1] *Histoire littéraire*, t. XXII, p. 226.

[2] Post la mort, et à lui nos laist venir,
Par souve clementia.

tôt la *Henriade*, si c'est possible... et comparez-la à la *Chanson de Roland*.

CHAPITRE V.

COMMENT SE FAISAIENT LES CHANSONS DE GESTE? — LEUR COMPOSITION LITTÉRAIRE. — THÉORIE DU MOULE ÉPIQUE.

Le trouvère a choisi le sujet de son poëme; il s'est décidé à l'écrire en vers de dix ou de douze syllabes; sur un *lettrin*, devant lui, sont les manuscrits des anciennes chansons qu'il veut remanier, ou seulement prendre pour modèle. Les cahiers de parchemin ou de vélin sont là tout blancs sous sa main : et qui ne connaît cette séduction que la vue d'un beau papier tout blanc exerce sur l'esprit des écrivains et surtout des poëtes? Le trouvère ne cherche pas à y résister trop longtemps : il prend la plume, il va composer, il compose...

Entrons dans la chambre du poëte et plaçons-nous silencieusement derrière lui. Par-dessus son épaule, voyons-le écrire, voyons-le composer son poëme d'après le canevas qu'il a préalablement écrit, ou qu'il a gravé dans sa mémoire. Voyons comment il va débuter; puis, comment il terminera sa chanson; mais surtout comment il en agencera toute l'action, comment il mettra en scène ses personnages, comment il éveillera l'attention, et comment il saura la tenir éveillée. Essayons de saisir les secrets de la composition épique.

Du commencement des chansons de geste.

Les plus anciennes commencent *ex abrupto*. Double exemple tiré de *Roland* et d'*Aliscamps*.

Et, tout d'abord, comment les trouvères commençaient-ils leurs poëmes?

A l'origine, ils les commencent en général *ex abrupto*. Ils entrent brusquement *in medias res*. Pas de ces préfaces où la vanité du trouvère donne satisfaction à la vanité du jongleur, ni de ces résumés, ni de ces observations érudites sur la nature des sources auxquelles le poëte a voulu remonter.

Carles li reis, notre emperere magne,
Set anz tuz pleins ad ested en Espaigne.

Ou bien :

A icel jor que la dolor fu granz
Et la bataille orrible en Aleschans,
Li cuens Guillaumes i soffri granz ahans.

Voilà bien la vraie poésie, la poésie des temps primitifs. Ces poëtes savent qu'ils ne sont pas lus; mais chantés, mais écoutés. Est-ce que leur public, encore rude et sauvage, serait charmé par les subtilités d'un début savant? Qu'importe à ces chevaliers ou à ces gens du peuple, que le poëte ait trouvé les matériaux de son poëme à l'abbaye de Saint-Denis ou dans toute autre abbaye? Que leur importe le nom de l'auteur? Les poëmes, à cette première époque, sont encore peu compliqués et d'une intrigue facile à saisir. Un résumé n'est pas indispensable. Avez-vous remarqué que le peuple n'aime ni les prologues dans un drame, ni les préfaces dans un livre? Il a hâte que le rideau se lève sur l'action véritablement commencée ; sur le champ de bataille d'Aliscamps, par exemple, sur l'Espagne où Charlemagne est depuis sept ans.

Plus tard, nos épiques placent, en tête de leurs chansons, un résumé devenu nécessaire.

Ces goûts simples ne durèrent pas longtemps. Les poëmes se compliquèrent. Il est facile de raconter en cinq minutes tout le sujet de la *Chanson de Roland*,

mais nos poëtes, hélas! durent bientôt se creuser la tête pour inventer de nouveaux personnages et surtout de nouveaux épisodes, pour les mêler dans une intrigue subtilement préparée. Ils ne faisaient d'ailleurs qu'obéir aux désirs d'un public devenu plus lettré, et qui ne savait plus se contenter de l'austérité primitive. De là ces poëmes plus savants de la seconde et de la troisième époques; de là le besoin d'un résumé de toute la chanson, qui fut placé en tête du poëme. Toutefois, avant d'en arriver à des résumés longs et détaillés, nos poëtes se contentèrent d'annoncer seulement le nom de leurs héros au commencement de leurs romans. Ainsi font les auteurs de la *Chevalerie Ogier* [1], du *Couronnement Looys* [2], et d'*Élie de Saint-Gille* [3]. Ceux de *Renaud de Montauban* [4] et de *Gui de Bourgogne* [5] sont encore moins explicites. Mais la né-

1 Oiés, seignor, que Jesu ben vos face,
Li glorious, li rois esperitable.
Plaist vos oïr chanchon de grant barnage:
Ce est d'Ogier le duc de Danemarche,
Si com ses peres le laissa en l'ostage,
Li dus Gaufrois à l'aduré courage.
A Saint-Omer fu l'emperere Kalles, etc.
(*Ogier*.)

2 Oez, seignor, que Dex vous soit aidant,
Li glorious par son commandement.
Plest vous oïr d'une estoire vaillant
Bone et cortoise, gentil et avenant...
De Looys ne lerai ne vos chant
Et de Guillaume au cort nés, le vaillant
Qui tant soffri sor Sarrazine gent...
(*Li coronement Looys*.)

3 Or faites pais, seigneur, que Dieus vous benéie
Li glorious del chiel, li fieus sainte Marie.
Plairoit-il vos oïr ·III· vers de baronie :
Certes chou est du comte que fu nès à Saint-Gille.
Signor, il vesqui tant que la barbe ot florie...
(*Elie de Saint-Gilles*.)

4 Seignor, oiés chanson de grant nobilité,
Toute est de voire estoire sens point de fauseté :
Jamais n'orrés si bonne en trestout vostre aé.
Ce fu à Pentecoste, à ·I· jor honoré, etc.
(*Renaud de Montauban*.)

5 Oiez, seignour baroun, Dieus vous croisse bonté;
Si vous commencerai chançon de grant barné

cessité d'un sommaire développé se fit de plus en plus sentir : l'auditeur ou plutôt le lecteur voulut être averti de tous les événements dont il aurait à goûter ou à subir le récit. Des résumés vraiment complets se trouvent en tête de la *Chanson d'Antioche*[1] et d'*Aspremont*[2], de *Raoul de Cambrai*[3], des *Lorrains*[4], du *Charroi de Nímes*, de la *Prise d'Orange*, de *Beuves d'Hanstonne*, d'*Aubry le Bourgoing*, d'*Anséis de Carthage*, du *Girard de Roussillon* français[5], etc., etc. Dans un certain nombre de chansons, comme dans

De Charle l'emperere, le fort roi coroné.
XXVII anz tous plains acomplis et passez, etc.
(*Gui de Bourgogne.*)

[1] V. ci-dessous.

[2] *Id.*

[3]
Oiés chançon de joie et de baudor....
C'est de Raoul, de Cambrai tout l'onor.
Taillefer fu clamès por sa fieror.
Cis ot un fil qui fu bon poignéor,
Raoul ot non, molt par avoit vigor;
Ces fis Herbert fist maint pesant estor,
Mais Bernecons l'ocit puis à dolor...
(*Raoul de Cambrai.*)

[4] Il est à remarquer que, dans les manuscrits les plus anciens qui renferment la geste des Lorrains, le résumé est beaucoup moins détaillé que dans les manuscrits plus récents. C'est que le public exigeait en effet que ces sommaires fussent de plus en plus développés. Nous plaçons ici, sous les yeux du lecteur, les deux versions qui peuvent ici passer pour le type des deux *manières :*

Or entendés, por Dieu de maistei,	Or entendés por Dieu de majesté *:*
Bone chanson plast vos à escouter :	Bonne chanson vos vorommes conter,
Des Loherans vous voromes chanter	*Si cum Hervis li gentis et li ber*
Si com Hervus li gentis et li bers,	*Cil qui fu peres Garin le duc membré*
Cil qui fu peres Garin le redotei ,	*Et le duc Begue dont moult oï avez*
Et du cuen Begue qui tant ot de bontei :	*Qui tant mal firent Fromont et son barnez*
Toute la tresse voz en vorai conter.	*Qu'il le chacerent aux paiens outremer,*
(*Les Loherains*, Bibl. imp. Ms. 1244. S. G.)	*E si com Begues fu ens el bois tuez :*
	Mais tez en chante qui l'estoire n'en seit.
	(*Les Loherains*, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 181.)

[5]
Il est temps desormais d'entrer en ma matiere
Et de vous racunter *cumment, par quel maniere*
Girart de Rossillon fut sept ans charbonniers;
Futif de son pays, n'en fut point parsoniers.
Challes le fils Loys tout ce ly pourchassa ;
Son pays ly tolli et tout hors l'en chassa...
(*Girart de Roussillon* français, Bibl. imp., 15103.)

I PART. LIVRE II, CHAP. V.

l'*Entrée en Espagne* [1], outre le résumé du commencement, il en existe un ou plusieurs autres dans le corps du roman. Plusieurs de ces résumés renferment d'ailleurs de véritables beautés. Écoutez le début de la *Chanson d'Antioche* : « Le sujet de ma chanson, s'écrie le poëte :

Exemples tirés de la *Chanson d'Antioche*,

C'est la sainte ville qui est tant à louer, — Où Dieu laissa navrer son corps et n'en faire qu'une plaie, — Où il le laissa frapper de la lance et poser sur la croix. — Celui qui sait le nom de cette ville l'appelle Jérusalem..... — Vous allez aujourd'hui entendre parler de Jérusalem, — Et de ceux qui allèrent y adorer Saint Sépulcre : — Comment ils rassemblèrent de toute part leur armée. — Jamais on n'entendit parler d'un tel pèlerinage. — Il leur fallut pour Dieu endurer mainte peine, — La soif, le chaud, la froidure, la veille, la faim. — Ah ! certes, le Seigneur Dieu a bien dû les en récompenser — Et placer leurs âmes dans sa gloire...

L'*Iliade* commence moins fièrement, et surtout le début de l'*Iliade* produit sur nous une émotion moins vive et moins profonde. Par malheur, notre ancienne poésie ne sut pas se tenir à une telle élévation. Cependant les résumés placés en tête de nos romans gardèrent longtemps, avec une heureuse clarté, une certaine dignité qu'on ne peut méconnaître. Voici, par exemple, les premiers vers de la *Chanson d'Aspremont :*

Et de celle d'*Aspremont*.

Vous plaît-il d'entendre une bonne chanson de prix — Sur Charlemagne, ce riche et puissant roi, — Et sur le duc Naime que Charles aima tant?.. — Jamais les Francs n'eurent tel conseiller. — Ce n'est pas lui qui faisait du tort aux ba-

[1] « L'*Entrée en Espagne*, notice et extraits par L. Gautier » (1858, Techener), p. 8 et suiv.— Le second résumé est au f° 213 du manuscrit de Venise (pp. 35 et 36 de l'ouvrage ci-dessus mentionné).

rons. — Oncques ne donna conseil petit ni grand — Pour faire déshonorer les prud'hommes— Ou déshériter les veuves et les petits enfants..... Je vous dirai d'Eaumont et d'Agolant — Et d'Aspremont où rude fut la bataille, — Et comme le roi y fit Roland chevalier. — Écoutez-moi dès cet instant, — Car, s'il vous plaît, je vous chante une bonne chanson....

On le voit, ce début d'*Aspremont* renferme en quelque sorte la moralité de tout le poëme. Ce n'est pas le seul cas où cette moralité occupe les premiers vers, et non les derniers de la chanson. Mais cet élément si noble de notre épopée dut lui-même disparaître. Qnand on en vint à exagérer le culte des généalogies romanesques, et à composer de sang-froid une suite de poëmes sur les héros d'une même famille de père en fils, il devint nécessaire de placer en tête d'une chanson le résumé de la chanson précédente. C'est ainsi que *Gui de Nanteuil* commence par un résumé de la chanson précédente, d'*Aye d'Avignon*. De là deux résumés au commencement du même poëme.

La *moralité* de tout un poëme est quelquefois exprimée dans ses premiers vers.

Plus tard, on lit à la même place un résumé de la chanson précédente.

Cependant les trouvères étaient emportés sur une pente terrible. D'un côté ils désiraient, pour plaire à des lecteurs de plus en plus difficiles, inventer le plus de nouveautés possible, créer sans cesse de nouveaux faits et de nouveaux personnages. Et, d'un autre côté, ils étaient dans la nécessité de justifier historiquement toutes leurs nouveautés ; car le public de ce temps-là voulait du nouveau qui fût historique et de l'historique qui fût nouveau. De là, pour nos poëtes, l'obligation d'indiquer, au début de leurs chansons, la source à laquelle ils avaient remonté. On sait comment ils se tirèrent d'affaire. Ils proclamèrent, dès les premiers vers de leur œuvre, qu'ils avaient consulté les manuscrits de l'abbaye de Saint-Denis ou d'une autre église non moins vénérable. Le moyen après cela de

Les trouvères sont bientôt amenés à indiquer les sources plus ou moins historiques de leurs poëmes.

I PART. LIVRE II, CHAP. V.

douter de la vérité de leurs fictions! Le commencement de *Berte aux grands piés* nous peut ici servir d'exemple [1]; il est peut-être le type le plus complet de ces nouveaux débuts :

Exemple tiré du roman de *Berte aux grans piés.*

« A l'issue d'avril, un temps doux et joli, — Quand on voit poindre les herbelettes et reverdir les prés — Et que les arbrisseaux désirent d'être tout en fleurs; — Précisément à cette époque dont je vous parle, — J'étais dans la cité de Paris un vendredi, — Et, à cause que c'était vendredi, je pris la résolution en mon cœur — D'aller à Saint-Denis pour réclamer la merci de Dieu. — A un moine courtois nommé Savari — Je m'accointai si bien (j'en remercie bien Dieu), — Qu'il me montra le livre aux histoires où je lus — L'histoire de Berte ou de Pépin, — Et comment celui-ci assaillit le lion. — Apprentis jongleurs et méchants écrivains — Qui ont pris cette histoire à droite, à gauche, en cent endroits, — L'ont tellement faussée que je n'ai jamais vu chose pareille. — Je restai à Saint-Denis jusqu'au mardi, — Si bien que j'emportai la véritable histoire avec moi. — Je vous dirai donc comment fut Berte en la forêt — Où elle endura et souffrit mainte grosse peine. — L'histoire est rimée de telle sorte, je vous le promets, — Que les plus mal disposés en seront tout ébahis — Et que les autres en seront tout réjouis... »

Mais les trouvères, et les jongleurs leurs compères, ne crurent pas qu'il suffisait de citer leurs autorités historiques. Ils se mirent à crier jusque sur leurs toits qu'ils étaient sincères et véridiques autant que le plus sincère et le plus véridique de tous les historiens. Ces protestations ne sont que trop nombreuses dans les débuts de nos romans [2]. Ce n'était pas encore

[1] Nous avons cité plus haut, presque au hasard, un certain nombre de débuts tout à fait analogues. (Ire part., Ier livre, chap. XIII, p. 87.)

[2] Vieille chançon *voire* volés oïr

assez. Non contents d'avoir fait croire à la profondeur de leur sincérité, ils mirent publiquement en doute celle de tous leurs confrères, les autres trouvères et les autres jongleurs; ils les dénigrèrent, ils les couvrirent d'injures : « Ce sont d'effrontés menteurs, ne cessèrent-ils de répéter; et nous seuls, entendez-le bien, nous possédons la vérité [1]. » Il est bien peu

DE GRANT HISTOIRE et de mervelleus pris...
(*Garin le Loherain.*)

Seignor, *n'a pas de fable* en la nostre chançon,
MAIS PURE VÉRITÉ... (*Le Chevalier au Cygne.*)

Seigneur, oiés chançon de grant nobilité :
Toute est de VOIRE HISTOIRE sans point de fausseté.
(*Renaud de Montauban.*)

CE N'EST PAS FABLE que dire vos volon,
Ansoiz est voirs atressi com sermon.
(*Amis et Amiles.*)

Canchon de FIERE ESTOIRE pleroit vos à oïr...
(*Aiol et Mirabel.*)

Plest vous oïr d'UNE ESTOIRE vaillant.
(*Couronnement Looys.*)

Certe n'est mie d'orgueill ne de folie
Ne de mençonge estrete ne emprise,
Mes de preudomes qui Espaigne conquistrent.
Icil le sevent qui en vont à Saint-Gile,
Qui les ensaignes en ont véu à Bride,
L'escu Guillaume et la targe florie,
Et le Bertran son neveu le nobile.
Ge ne cuis mie que jà clers m'en desdie,
Ne escripture qu'on ait trové en livre...
(*La Prise d'Orange.*)

Nous pourrions multiplier ces exemples. C'est à cette préoccupation qu'ont toujours eue nos épiques de vouloir passer pour des historiens, c'est à cette prétention singulière qu'il faut rapporter les mots : « *Ce dist la geste... Ce dist le bref,* etc., etc. » que nous trouvons si souvent dans le corps de nos romans. Le *bref,* la *geste,* ce ne sont pas les anciennes cantilènes, comme a pu le penser M. Paulin Paris : ce sont de prétendues chroniques fort imaginaires, croyons-nous, et invoquées avec fort peu de sincérité, sinon par l'auteur de *Roland,* tout au moins par les derniers de nos trouvères.

[1] *Cil novel jogléor* se sont mal escarni;
Por les fables qu'il dient ont tout mis en obli;
La plus veraie estoire ont laisiet et guerpi.
(*Aiol et Mirabel.*)

Longuement a esté pieça ne fu oïe :
Jogléor ne la chantent qu'ils ne le sevent mie...
(*Jehan de Lanson.*)

Vilains jugleres ne sai por quoi se vant

de poëmes depuis la fin du douzième siècle, qui ne soient remplis de ces injures et où la fraternité littéraire ne brille... par son absence.

Résumé de tout ce qui concerne le début de nos chansons.

Nous aurions voulu par les lignes qui précèdent faire très-vivement sentir les modifications successives qu'ont subis les débuts de nos poëmes ; nous aurions voulu écrire une histoire complète du premier couplet de nos chansons de geste. Cette histoire peut se diviser en trois périodes qu'il est utile de bien déterminer. Le procédé le plus ancien, avons-nous dit, c'est l'entrée *in medias res*, c'est le commencement abrupt de *Roland*, d'*Aliscamps*, du *Voyage à Jérusalem*. Puis vient, à une époque plus rapprochée de nous, le début au moyen d'un résumé ou même au moyen de deux résumés successifs : tel est le cas de la *Chanson d'Antioche*, *d'Aspremont* et de trente autres poëmes. Enfin, dans une troisième et dernière époque, les poëtes sont amenés à nous indiquer tout d'abord la source historique de leur œuvre. En tout cas, ils protestent fortement devant leurs lecteurs de leur profonde et entière sincérité et dénigrent énergiquement tous les autres poëtes. Quelquefois même, trop rarement sans doute pour l'érudition moderne, ils ont l'attention délicate d'inscrire leur nom dans les premiers couplets de leur poëme [1]. Mais remarquez que ce dernier mode

Nul mot an die trusque l'an li comant...
(*Couronnement Looys.*)
Cil jougléor vous en ont dit partie,
Mais il n'en sevent valissant ·I· ailie,
Ains la corrumpent par la grant derverie...
(*Anséis de Carthage.*)
Meilor n'oïstes dire par jougléour. (*Aubry le Bourgoing.*)
Cil trovéour les ont lessiez ester. (*Mort d'Aimeri de Narbonne.*)

Nous avons cité plusieurs autres textes encore dans le chapitre XIV de ce second livre intitulé : *Exécution des chansons de geste.*

[1] C'est ce qui a lieu pour les romans que nous avons énumérés plus haut : « *Raoul de Cambrai, le Moniage Rainoart, Foulque de Candie, Anséis de Car-*

appartient généralement à une époque assez avancée et qu'il n'a rien de primitif : c'est presque de l'érudition [1]. Et, depuis longtemps déjà, le résumé avait quelque chose de savant et n'avait plus rien de naturel. Les vraies épopées sont celles qui commencent comme *Roland :* le Μῆνιν ἄειδε θεά nous paraît une addition savante faite au texte original de l'*Iliade*.

De la charpente intérieure de nos chansons de geste.

C'est ici qu'il convient d'étudier le corps, la charpente intérieure de nos poëmes, après avoir examiné leurs débuts, avant de considérer leurs derniers vers. Ici encore, nous avons à distinguer entre les procédés des différents siècles. Nos chansons ont commencé par être l'œuvre d'une poésie primitive, spontanée, populaire, et ont fini par être l'œuvre d'une poésie, nous allions dire, d'une versification savante, réfléchie, délicate. Lisez un poëme du douzième et un poëme du quatorzième siècle : vous saisirez la différence.

Le procédé des poëtes populaires, c'est le récit naïf, candide, dépouillé de tout artifice. Le procédé de la poésie savante, c'est la formule, c'est l'emploi d'un moule dans lequel on jette uniformément tous les

thage, la Bataille Loquifer ; pour *l'Entrée en Espagne*, pour le *Charlemagne* de Girard d'Amiens, etc. »

Les rajeunisseurs se nomment aussi quelquefois. Ainsi fait celui qui a remanié les chansons de Richard le Pèlerin, et notamment *Antioche :*

Mais Grains d'or de Douai nel' veut mie oblier
Qui vous en a les vers tous fais renoveler...

[1] Cependant certains débuts sentent encore davantage une civilisation avancée ; ce sont ceux qui ressemblent à des traités de morale, comme le suivant :

Seigneur, or faites paiz, pour Dieu le droyturier :
Drois dist c'on ne doit mie scienche remuchier,
Mais ceux qui en son cuers set bien auctorisier
Le sens de coy il puist preudome consilier,
S'il treuve la scienche à bien notefier,
Honneur en a au monde, et Dieux l'en a plus chier.
Et pour ce VOUS LYRAY la vie d'un guerrier, etc.

(*Hugues Capet.*)

poëmes. Arrêtons-nous quelque temps à considérer chacune de ces deux époques.

Tout d'abord, le poëte épique ne se propose pas autre chose que de raconter, et de raconter certains faits à la vérité desquels il croit profondément. Son ton est celui de l'historien. Il ne se préoccupe pas de l'unité de son œuvre : est-ce que l'historien se préoccupe de l'unité de son récit? Ce récit coule simplement comme l'eau du fleuve. Mais, hâtons-nous de le remarquer, nos premiers épiques arrivent aisément à l'unité par la belle et puissante simplicité de leur sujet. Nos plus anciennes chansons ne célèbrent généralement qu'un seul événement, Roncevaux ou Aliscamps. C'est plus tard qu'on entreprit de raconter toute une série d'événements plus ou moins compliqués. Et un jour, on en viendra à raconter toute la vie d'un homme depuis son berceau jusqu'à sa tombe. Dès lors, nulle simplicité dans le sujet, et par conséquent moins d'unité que jamais!

Est-il besoin d'ajouter qu'il n'existe en général aucune division matérielle dans nos chansons de gestes? C'est tout à fait arbitrairement que Génin a partagé son *Roland* en cinq chants : il ne fait pas difficulté de l'avouer. Néanmoins il faut noter deux exceptions importantes : le *Garin le Loherain* est divisé en trois, *Ogier de Danemarche* en douze *chansons*[1]. Et ici le mot *chanson* correspond assez bien à ce que nous appelons un *chant* d'Homère ou de Virgile. Quant aux différentes chansons qui composent la geste de Garin de Montglane ou celle de Guillaume au court nez, il est trop évident que ce sont là autant

[1] *Le Charlemagne* de Girart d'Amiens est divisé en trois livres; mais ce n'est plus là une chanson. Je ne parle pas du manuscrit de Londres où l'on trouve mentionnés : « Les quatre livres de Charlemagne. » Ce sont quatre romans parfaitement distincts.

de poëmes distincts et indépendants, bien qu'ils puissent accidentellement être du même auteur, bien qu'à coup sûr ils soient reliés entre eux par une pensée commune[1].

Revenons à cette simplicité de nos plus anciens poëmes : nulle place pour la formule dans ces compositions primitives. Le poëte ouvre ingénument la bouche et fait son récit avec une conviction qui ne sait rien apprêter, avec une innocence qui fait tranquillement monter les vers depuis le cœur jusqu'aux lèvres. C'est bien là par excellence une poésie spontanée.

Il arrive un temps où la plupart de nos chansons de geste sont jetées dans le même moule.

Ce beau temps ne devait pas toujours durer : la décadence arriva. Essoufflés pour avoir voulu suivre les caprices de l'opinion et de la mode, les malheureux auteurs de nos chansons étaient à bout de forces. Ils avaient voulu répondre toujours à l'attente d'un public qui ne cessait de crier : « Du nouveau, du nouveau ! » Nous verrons plus tard quel *nouveau* ils créèrent. Mais, pour se faciliter leur tâche, ils en vinrent à fabriquer une sorte d'instrument commode que nous appellerons « le moule épique ». En d'autres termes, diverses par les noms de leurs personnages, par le théâtre et par certaines péripéties de leur action, un grand nombre de chansons de geste furent, d'ailleurs, entièrement semblables par leur agencement général, par leur intrigue, par leur charpente. Rien

[1] M. Guessard, avec cette charmante et ingénieuse subtilité de son intelligence, pense que nos romans se divisaient *pratiquement* en autant de parties qu'ils contenaient de fois cinq mille vers. Il a observé qu'après cinq mille vers, le poëte s'arrêtait pour laisser au jongleur le temps de faire un dernier et fructueux appel à la bourse de ses auditeurs. D'après M. Guessard, on pourrait dire d'un poëme de dix mille vers, que c'est « un poëme de deux journées », attendu que le jongleur devait mettre deux journées à le déclamer ou à le lire. Quelque attrayant que soit ce système, nous ne le suivrons pas. Nous sommes persuadé que les jongleurs n'ont jamais débité cinq mille vers en un jour.

de plus désolant que cette ressemblance : tout intérêt est enlevé à ces poëmes qui, au lieu de porter chacun un costume original, ont revêtu un uniforme tout pareil. Décidément le mot de « moule épique » peint bien ce que nous voulons dire, et nous le répétons. Il arriva que l'art disparut, et que l'industrie le remplaça dans la composition de nos poëmes. Ce qui distingue l'art de l'industrie, c'est que celle-ci peut reproduire à l'infini le même objet, tandis que l'art est glorieusement variable et ne produit jamais deux objets uniformes.

Description détaillée de notre moule épique.

Et maintenant quelle est la physionomie de ce moule épique? quel est le canevas uniformément employé dans un certain nombre de nos chansons?

« Sa cort tint Charlemagne à Aisse la Chapelle ; » ou bien encore : « Un jor tint cort l'emperere au vis fier; » tel est le commencement de je ne sais combien de poëmes. Après quoi, nos poëtes mettent en scène les conseillers de Charlemagne, notamment le duc Naime qui représente la sagesse et qui parle longuement, trop longuement peut-être. On ne délibère d'ailleurs que sur un point : « Faut-il déclarer la guerre aux Sarrasins? » Quand Roland est présent, il brille par sa colère; il ne cesse de se retirer dans sa tente, nouvel Achille. Mais tout à coup un grand bruit se fait : dans la salle du conseil entre terrible, le front haut et l'injure aux lèvres, l'ambassadeur d'un prince musulman : il jette solennellement un défi à Charlemagne et aux barons français. On se jette sur cet insolent, on le veut tuer sur place; mais quelque généreux baron se déclare en sa faveur, et on le laisse aller. Bientôt la guerre s'allume. A la seule peinture de cette guerre sont consacrés les deux tiers du poëme : batailles rangées, embuscades, marches et contre-marches,

siéges interminables de villes inexpugnables, grands coups d'épée, ruses militaires, duels féroces, sang répandu par torrents. Mais voici qu'une petite lueur joyeuse éclaire un peu ce théâtre de tant d'horreurs. Cette lumière part du visage de quelque belle princesse sarrasine qui s'éprend, au milieu de la guerre, du plus ardent amour pour quelque beau chevalier chrétien. Ces princesses n'y regardent pas de si près; en faveur de leur amant, elles trahissent père, mère, frères, sœurs, religion, patrie. Elles livrent tout pour pouvoir acquérir un mari, introduisent les chrétiens dans la ville qu'ils assiégeaient en vain depuis tant de mois, depuis tant d'années; les vainqueurs forcent les musulmans à se faire baptiser; ceux qui ne se rendent pas à cette éloquence singulièrement persuasive ont immédiatement la tête « séparée du bu ». Ainsi se terminent vingt ou trente poëmes chevaleresques. Et voilà ce que nous appelons « le moule épique ».

Mais, pour faire mieux saisir notre idée, pour faire plus intimement comprendre ce qu'était ce moule épique, supposons, par une hypothèse des plus simples et des plus probables, que nous assistions à une leçon donnée vers la fin du treizième siècle, vers le commencement du quatorzième, par un vieux poëte à un jeune romancier. Voilà sans doute ce que devait dire le maître à l'élève : « Vous me demandez des conseils pour la composition d'un nouveau poëme. Nous en avons déjà beaucoup, qui ne réussissent plus guère; mais qu'importe, si c'est votre plaisir? Rien n'est plus aisé, d'ailleurs, que de faire une ou plusieurs chansons de geste; tout se réduit à quelques procédés, à quelques formules que je vais rapidement vous faire connaître. Commencez, dès vos premiers vers, par protester de la parfaite sincérité de votre récit, de

Leçon d'un vieux trouvère à un jeune poëte.

l'authenticité de votre action. Citez vos sources hardiment : n'oubliez pas de mentionner l'abbaye où vous avez trouvé le précieux manuscrit qui servira de base à votre narration poétique. Seulement on a beaucoup abusé de l'abbaye de Saint-Denis : trouvez-en une autre. Cela fait, et après avoir dit le plus de mal possible de vos confrères les jongleurs, entamez hardiment votre poëme. Il y a deux ou trois débuts entre lesquels vous avez à faire votre choix : je vous conseillerai le récit d'une cour plénière tenue par Charlemagne : c'est ainsi que débutent de fort bonnes chansons, telles que *Roland*, *Renaud de Montauban*, la *Chevalerie Ogier*, *Aspremont*, l'*Entrée en Espagne*, et même un peu le *Voyage à Jérusalem*. Il n'y a pas d'inconvénient à ce que vous fassiez intervenir dans cette cour plénière un ambassadeur des païens, qui soit prodigieusement insolent, comme Balant dans *Aspremont*, ou bien subtil et rusé comme Blancandrin dans *Roland*. Bref, la guerre avec les Sarrasins va commencer, terrible, et le seul récit de cette guerre peut suffire à remplir dix mille vers de votre roman : car vous ne pouvez réellement faire moins de dix mille vers, et encore est-ce bien modeste. Nous avons un grand nombre de chansons qui ne renferment pas autre chose que la narration détaillée d'une campagne contre les Sarrasins et de la prise d'une de leurs villes. On ne se lasse guère de cette éternelle narration. Voyez plutôt la *Prise de Pampelune*, la *Prise d'Orange ;* voilà des noms significatifs. Qu'est-ce encore qu'*Antioche* et *Jérusalem ?* Vous me direz que ces deux poëmes ont le tort d'être historiques : j'en conviens. Mais on ne peut faire le même reproche à *Foulques de Candie*, à *Guibert d'Andernas*, à *Aimeri de Narbonne*, à *Acquin*, aux *Enfances Vivien* et à l'*En-*

trée en Espagne, à *Gui de Bourgogne* et à *Anséïs de Carthage*, etc., etc., etc. Eh bien ! tous ces poëmes sont uniquement ou presque uniquement consacrés au récit de l'assaut et de la prise d'une seule ville. Quelquefois le trouvère se permet d'emporter plusieurs villes dans un seul poëme : c'est beaucoup. Vous pouvez vous borner à prendre Rome, par exemple, qu'on a déjà assiégée bien des fois dans nos chansons : lisez plutôt le *Couronnement Looys*, *Ogier le Danois*, *Aspremont*. Mais vous m'arrêtez : « Il me faut un héros, dites-vous, un héros jeune, courageux, et même un peu aventurier, qui prête son nom à mon poëme et le rende populaire. » Vous avez raison ; choisissez parmi les fils, les petits-fils, les neveux ou les petits-neveux des héros de nos anciens poëmes : leurs familles sont si nombreuses qu'il serait vraiment surprenant de n'y pas rencontrer le chevalier dont vous avez besoin. Au pis aller, faites comme l'auteur d'*Anséïs de Carthage :* inventez-en un. Mais rappelez-vous que votre héros doit être très-malheureux, tout au moins durant les cinq mille premiers vers de votre poëme. On ne s'est pas encore lassé des héros qui naissent au milieu des bois, dans une heure d'angoisse, pendant que leur mère est poursuivie par des traîtres dont on entend les pas terribles. Vous rappelez-vous ce pauvre Aiol, que sa mère Avisse enfante dans une forêt ? Et ce non moins infortuné Garin de Montglane que sa mère Flore, femme du duc Savari d'Aquitaine, met au monde dans la chaumière d'un paysan ? Et cette lamentable victime d'une odieuse trahison, la belle Parise, qui donne le jour à son fils Huguet dans l'exil, dans les larmes, dans la frayeur ? et ce fils lui est enlevé, lui est volé le même jour ! Qu'est-il besoin d'aller si loin ? Vous avez lu les *Enfances Rollant :* souvenez-vous de Milon le sénéchal et de

Berte qui s'enfuient devant la colère de Charles, et du petit Roland qui naît près d'Imola d'une mère tremblante et éplorée. Voilà des modèles qu'il faut suivre. Quoi qu'il en soit, votre héros est né ; il est malheureux, c'est entendu. Eh bien ! lancez-le dans les aventures : vos prédécesseurs, dans autant de poëmes célèbres, n'ont pas craint d'abandonner ainsi à eux-mêmes Ogier et Aiol, Aubry le Bourgoing et le petit Rollandin, Maugis d'Aigremont et ce Vivien qui doit être un jour aumachour de Monbranc, et Vivien, neveu de Guillaume au court nez, et Floovant, et le petit Doolin de Mayence, et Beuves d'Hanstonne, et Philippe fils de Charles le Chauve, et tant d'autres. Mais surtout n'oubliez pas de placer un traître auprès de lui : les traîtres ont des noms qui leur sont particulièrement réservés : appelez le vôtre Macaire, comme dans *Aiol de Mirabel* et dans la *Reine Sibille ;* ou Hardré comme dans *Parise la Duchesse*, *Gui de Nanteuil* et les *Lorrains ;* ou Alori comme dans *Jean de Lanson* et *Parise ;* ou Fromont comme dans *Garin le Loherain* et *Jourdain de Blaives*. Je pourrais encore vous citer Thibaut d'Aspremont dans *Gaydon*, Driamadan dans *Garin de Montglane*, Amaury, Gérard et Gibouart dans *Huon de Bordeaux*, Hervieu dans *Gui de Nanteuil*, Pinabel et Béranger dans *Parise la Duchesse*, Landri et Rainfroi dans les *Enfances Charlemagne*. Je ne parle pas de Ganelon qui est aussi connu que Judas. D'ailleurs, et quel que soit leur nom, tous ces traîtres se ressemblent ; ils ont les mêmes yeux horribles, se servent des mêmes poisons, dressent les mêmes embuscades, et finissent toujours par mourir très-misérablement. Il est une autre famille d'ennemis que vous pourrez fort agréablement opposer aux entreprises généreuses de votre héros : ce sont

les femmes. Il est assez admis que, dans nos chansons, leur amour est agressif : elles vont très-volontiers se jeter pendant la nuit dans le lit des chevaliers endormis : c'est ce que fait Bélissent dans *Amis et Amiles*. C'est ce que se permettent également les nièces de Lambert d'Oridon à l'égard d'Aubry, et Garin de Montglane n'échappe pas moins difficilement aux poursuites sauvages de l'impératrice, femme de Charlemagne. Mais je suppose votre héros échappé à ces dangereuses étreintes : croyez-moi ; il est temps de le faire regagner l'armée chrétienne. Voilà précisément qu'une grande bataille va commencer, voici qu'un géant païen sort des rangs de l'armée ennemie : c'est Ferragus dans l'*Entrée en Espagne* et dans *Floovant*, c'est Goliath dans *Jourdain de Blaives*, c'est Bréhus dans la onzième chanson d'*Ogier le Danois*, c'est Otinel dans le poëme de ce nom, c'est Loquifer dans la geste de Guillaume ; et je ne parle pas des six autres géants qui sont terrassés par Rainouart, et qui portent cependant de mémorables noms : Borel, Agrapart, Haucebier, Crucados, Malegrape, Baldus. Vous avez là de quoi choisir, et je ne vous plains pas. Cependant il faut à votre héros un allié digne de lui : si vous consentez à suivre mon conseil, vous choisirez cet allié, non pas parmi les gentilshommes, mais parmi les vavasseurs et les vilains : vous plairez par là à vos auditoires des villes et des campagnes, et vous humilierez un peu l'orgueil de certains nobles qui vous payent si mal. C'est ce qu'ont fait les auteurs de *Gaufrey*, de la *Reine Sibille*, de *Gaydon* et de toute la geste de Guillaume d'Orange : ils ont créé les personnages fort intéressants de Robastre, Varocher, Gautier le vavasseur et Rainouart au Tinel. Ici vous placerez de très-longues descriptions de batailles : quarante, cinquante couplets, que dis-

je ? cent couplets ne sont pas de trop. Néanmoins, comme vous m'en faites l'observation, il est temps d'en finir, et c'est précisément le dénoûment qui vous embarrasse. Ayez le soin de donner à l'émir des Sarrasins que vous opposez à l'armée des Français et que vous peignez sous les plus noires couleurs, ayez soin de lui donner une fille fort belle, fort aimable, et qui se soucie autant de son père que « d'une aillie » ou « d'une pomme pelée », comme disent nos poëtes. Cette belle fille doit se laisser consumer du plus brûlant de tous les amours pour un chevalier chrétien, pour votre héros précisément. Elle est tellement, tellement amoureuse, que presque toujours elle trahit son père, son pays, sa religion pour tomber dans les bras de son amant; par là finit la guerre, et finit aussi votre poëme : vous êtes libre de raconter les noces ; cela fait deux couplets de plus. Ainsi ont procédé presque tous vos devanciers : qui ne connaît les aventures de Doon de Mayence avec la belle Flandrine, d'Esclarmonde avec Huon de Bordeaux, de Foulques de Candie avec Anfelise, de Floripas avec Gui de Bourgogne dans le roman de *Fierabras*, de Renier avec Idoine, fille de l'émir de Venise, de Malatrie avec Gérard de Comarchis, de Guillaume Fierebrace avec Orable, qui plus tard s'appellera Guibourc, de Guibert d'Andernas avec Augalete, etc., etc.? Voilà, voilà un dénoûment qui sera toujours à la mode. Ne vous donnez pas tant de peine pour trouver de nouvelles péripéties et un dénoûment nouveau. Imitez vos ancêtres, et terminez votre poëme en priant Dieu de bénir vos auditeurs. »

Et voilà, encore un coup, ce que nous appelons « le moule épique ».

D'ailleurs ce procédé n'est point particulier à nos

romans carlovingiens. Dans les romans de la Table ronde, on s'est encore bien plus servi d'un moule aussi déplorablement uniforme. Qui ne les connaît, ces romans d'aventures, pâles imitations du *Parceval?* Le roi Artus, monarque niais et mécanique, tient toujours une cour à Caerléon : un chevalier inconnu, couvert d'armes noires, se présente devant les héros de la Table ronde qui dînent perpétuellement avec un appétit joyeux, et qui rient, la bouche pleine, des bonnes plaisanteries de Queux. L'inconnu défie les chevaliers d'Artus : combat singulier qui se termine à l'avantage du nouveau venu, et le plus souvent au grand désavantage du pauvre Queux. Puis le vainqueur se met en route, véritable chevalier errant. Il court d'aventures en aventures, et ces aventures s'enchevêtrent inextricablement les unes dans les autres : ce sont de belles demoiselles qui sont délivrées, des châteaux inconnus qui se présentent, des monstres qui expirent, des cavernes magiques qui se découvrent, des fruits mystérieux qui confèrent de merveilleuses puissances. Quels que soient l'attrait et le mérite de quelques-uns de ces poëmes, et notamment de ceux de Chrétien de Troyes, le seul souvenir de cette ennuyeuse uniformité nous induit en bâillement.

Ce qu'il y a de certain, c'est que cet usage perpétuel d'un moule uniforme et de la formule est le propre des littératures en décadence. Il faut avoir horreur de ces prétendus poëtes qui, sur leur table, ont un recueil de canevas tout faits ou un recueil de bonnes expressions ; qui, au lieu de raconter avec feu des vérités, alignent de sang-froid je ne sais quels mensonges ridicules, dans un ordre qu'ils n'ont même pas le mérite de créer eux-mêmes. Tel est le cas des auteurs de nos dernières chansons de geste.

I PART. LIVRE II, CHAP. V.

Des derniers vers de nos chansons de geste.

Il ne nous reste plus qu'à parler des derniers vers de nos romans [1].

Quelques-unes se terminent *ex abrupto* : exemple tiré de *Roland*.

Les trouvères pouvaient terminer et ont réellement terminé leurs chansons de trois façons principales. De même que certains romanciers entraient brusquement *in medias res ;* de même certaines chansons, s'il est permis de parler ainsi, se terminaient *ex abrupto*. Entendez cette magnifique péroraison de *Roland*. L'ange Gabriel vient d'apparaître à Charlemagne et lui a ordonné de partir sans retard en Syrie :

« Deus, dist li reis, si penuse est ma vie. »
Pluret des oilz, sa barbe blanche tiret.

Croirait-on jamais que c'est là la fin d'un grand poëme, et ces derniers vers ne ressemblent-ils pas à ces dernières notes des mélodies de Félicien David laissant l'auditeur dans une attente qui n'a rien de douloureux ?

A la fin de certains romans, on annonce le roman suivant.

Une autre finale, assez usitée dans nos chansons de geste, consiste dans l'annonce de la chanson suivante. C'est ainsi qu'à la fin de *Girart de Viane* l'auteur annonce, ou fait annoncer par le jongleur, la chanson d'*Aimeri de Narbonne :*

Dou fil Ernaut si après vos diron :
C'est d'Aimeri ke tant par fu prudon,
Le seigneur de Narbone.

C'est ainsi qu'à la fin de l'*Entrée en Espagne* on annonce la *Prise de Pampelune*. C'est encore ainsi qu'à la fin d'*Aye d'Avignon* on annonce *Gui de Nanteuil*. Il ne serait pas d'ailleurs impossible que ces annonces aient été quelquefois ajoutées par les jongleurs et les copistes, lesquels étaient toujours dési-

[1] Au chapitre XIV de ce second livre « *Exécution des chansons de geste*, » on trouvera tout ce qui concerne les autres procédés de la composition épique.

reux de relier dans un certain ordre tous les poëmes d'un même manuscrit.

Enfin un certain nombre de nos poëmes se terminent par une prière du trouvère ou du jongleur.

Enfin beaucoup de romans se terminent sur une note chrétienne. Le jongleur (ou le trouvère) demande à ses auditeurs de prier pour lui. Plus souvent encore le poëte met sur les lèvres du jongleur une prière touchante pour ces mêmes auditeurs, qui quelquefois (il faut tout dire) avaient bien mérité cette commisération finale. D'ailleurs le jongleur ne s'oubliait jamais [1] :

Seignor, franc chevalier, la chançons est finée.
Diex garisse celui qui la vous a chantée,
Et vous soiés tuit sauf, qui l'avés escoutée.
(*Gui de Bourgogne.*)

Seignor, vos qui avez la cançon escoutée,
Cil vous mande et requiert *qui ceste ouevre a trovée*
Que deproiés le Roi qui fist ciel et rousée
Et la saincte puciele qui sans pecié fu née
Ke de tous [les] meffais dont s'arme ert encombrée
Li face vrai pardon quant del cors ert sevrée.
Amen, cascus en die : ma cançons est finée.
(*Enfances Godefroi.*)

Cil Damedex qui onques ne menti
Nus doinst tretous venir à sa merci.
(*Aubry le Bourgoing.*)

E Deo vos benéie qe sofri pasion. (*Macaire.*)

Sachiez que chi endroit est la canchon finée,
Dex vous garisse tous qui l'avez escoutée,
Par si que moi n'oublit qui la vous ai chantée.
(*Gui de Nanteuil.*)

Que Dex vous lest tés oeuvres demener
Qu'en paradis vous meche reposer
Et moi aveuc ki le vous ai canté.
(*Huon de Bordeaux.*)

[1] A la fin de certaines chansons, le titre de tout le poëme est assez nettement indiqué : telle est l'*Entrée en Espagne*.

Et comme Nicolais à rimer l'a complue,
De l'*Entrée en Spagne* qui tant ert escondue...
(Manuscrit de Venise, f° 301 v°.)

CHAPITRE VI.

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE. — CE QUE C'EST QU'UNE GESTE. — LES GÉNÉALOGIES ROMANESQUES. — CLASSIFICATION GÉNÉRALE DES ÉPOPÉES FRANÇAISES.

Dans l'étude analytique que nous consacrons ici aux chansons de geste, nous suivons un ordre logique. Nous partons de leurs caractères les plus extérieurs pour arriver à leurs caractères les plus intimes, de la circonférence pour arriver au centre. Nous avons d'abord ouvert curieusement les manuscrits où ces poëmes nous ont été conservés; nous avons ensuite étudié leur versification sans nous préoccuper aucunement de leur sujet; nous venons enfin de sonder les secrets de leur composition littéraire. Il est temps de les lire aujourd'hui *in extenso* et de nouer connaissance avec leurs personnages.

La geste, c'est la famille héroïque.

Il est de notoriété qu'un certain nombre de ces personnages épiques unis entre eux par les liens du sang forment ce que l'on appelait une geste. La geste, a pu dire un érudit moderne, « la geste, c'est la famille héroïque [1] ». Et un autre savant [2] a dit en accentuant plus vivement encore l'expression de la même pensée: « Le mot *geste* usurpe ordinairement chez nos premiers poëtes le sens de race ou famille. » Les textes ne manquent pas d'ailleurs pour appuyer cette opinion de MM. Paulin Paris et d'Héricault qui est aujourd'hui celle de presque tous les érudits.

[1] M. Ch. d'Héricault.
[2] M. Paulin Paris.

Dans la *Chanson de Roland* on lit ce vers [1] : « *Deus me confunde se la geste en dement ;* » et dans un des remaniements de la *Chanson de Roncevaux*, cet autre vers : « *Grans fu la perde de la* GESTE *Turpin.* » Enfin, dans le début de *Garin de Montglane*, le mot *geste* se trouve jusqu'à trois reprises employé dans le même sens [2]. Ces trois poëmes appartiennent, remarquons-le, à trois époques différentes de l'histoire de nos chansons.

Et nous pourrions beaucoup multiplier ces exemples. Contentons-nous de conclure que le mot « geste », depuis la *Chanson de Roland* jusqu'aux derniers poëmes chevaleresques, depuis le commencement du douzième jusqu'au quatorzième siècle, a revêtu le sens de *race* ou de *famille*. Telle est la première proposition que nous voulions démontrer.

[1] Couplet 61, vers 6.

[2] Oï avés conter de *Bernart de Braibant*
Et d'*Ernaut de Beaulande*, d'*Aimeri* son enfant,
De *Girart de Viane* à l'orgoillox samblant,
Et de *Renier de Genves* que Diex parama tant
Ki fu pere *Olivier* le compaignon Rolant ;
De Guillaume, de Fouke, et du preu Viviant
Et DE LA FIERE GESTE dont cantent li auquant...
(*Garin de Montglane*, B. I. Lavall. 78, f° 1.)

Jà savés dont il fu (Garin) et dont et de quel gent,
... Et qui fut cele dame dont furent li enfant
QUE ON APELE GESTE très le comencement
El roiaume de France... (Id., ibid.)

Garins fu li premiers, bien le puis afichier,
Dont issirent li hoir et li bon chevalier
Qui si firent paiens fors de France cachier,
Que as mons de Mongeai n'oserent repairier ;
Car *Reniers fu ses fiz* qui fu *père Olivier*,
Et *Hernaus de Beaulande* qui tant ot le vis fier
Qui fu pere Aimeri le nobile guerrier,
Et d'*Aimeri issi* GUILLAUME o le cuer fier
Qui puis conquist Orenge, s'ot Guibor à moillier ;
Trois fis ot Aimeris qui tot furent princier ;
Moult ama Diex LA GESTE, bien le puis tesmoignier.
(Id., f° 2.)

I PART. LIVRE II, CHAP. VI.

Toutefois ce sens n'est pas le plus ancien. *Geste* a d'abord signifié *annales, chronique.*

Toutefois ce sens n'est pas le seul, et ce n'est pas le premier qu'ait reçu le mot *geste*. Le sens primitif, c'est évidemment celui du mot latin *gesta* [1], chronique, annales. La *Chanson de Roland* présente ce sens à côté de l'autre : *Ci falt* LA GESTE *que Turoldus declinet.* — *Ço dit* LA GESTE *e cil ki el camp fu.* — EN PLUSEURS GESTES *de lui sont grant honurs.* Tel est le seul sens que *gesta*, croyons-nous, ait présenté en provençal. « LA GESTA DIS qu'el temps antic, » lit-on dans la Vie de saint Honorat, et Raynouard cite d'autres exemples empruntés à Guillaume de Tudela et au poëme connu sous le titre de *Palaytz de Savieza.* En catalan le sens est le même : « *Aqui s' compieza* LA GESTA *de mio Cid...* » C'est par ces mots que se termine le poëme du Cid. Et voilà notre seconde proposition non moins clairement démontrée que la première : « Si le mot Geste a signifié race ou famille, il a signifié aussi, il a signifié *d'abord* annales et chroniques. »

Et maintenant comment du premier sens est-on arrivé au second ? Par une extension facile à comprendre. Nous avons exposé plus haut la formation des cycles épiques. Un certain nombre de poëtes firent cercle autour d'une même famille héroïque et s'occupèrent uniquement à chanter ses exploits. Leurs poëmes furent les annales, *la geste* de ces familles héroïques. Le peuple, qui abrége volontiers les formes du langage, au lieu de dire de ces familles « qu'elles « étaient l'objet de la geste ou de l'histoire poétique, » les appela elles-mêmes du nom de *geste* sans autre mot explicatif. On pourrait citer plus d'un exemple

[1] *Gesta, gestæ,* mot féminin de la décadence, formé comme tant d'autres à côté de l'ancien mot *gestum*. En des vers qui, de bonne heure, ont été joints à la *Vie de Charlemagne* par Eginhard, on lit :

Hanc prudens *gestam* noris tu scribere, lector,
Einhardum magni magnificum Caroli.

d'extensions moins naturelles et d'ellipses moins vraisemblables.

Et qu'on ne s'étonne pas de nous voir attacher tant d'importance aux deux sens du mot « geste ». Ces deux sens, en réalité, correspondent à deux périodes, bien distinctes, de l'histoire de nos épopées nationales. Tant que le mot *geste* signifia uniquement « annales, chroniques », notre poésie épique fut naturelle, spontanée, vivante; et l'on peut dire, au contraire, que le premier commencement de sa décadence remonte à l'instant où le mot *geste* signifia UNIVERSELLEMENT « famille héroïque ».

Les premiers cycles ont pour centre non pas une famille, mais un héros ou un événement mémorable.

Aux premiers temps de l'épopée française, les poëtes cycliques faisaient cercle, non pas tant autour d'une famille qu'autour d'un événement ou d'un héros célèbres. Ils s'attroupaient, par exemple, autour de Roland, de Renaud et de Guillaume d'Orange, autour d'Aliscamps et de Roncevaux. C'est le procédé primitif, populaire. La préoccupation généalogique n'existe pas encore; on ne songe guère à se demander, à la vue de tel ou tel chevalier : « Quel est son père, et quel est le père de son père? » Mais, comme une même famille se trouvait fort souvent mêlée au même événement, on arriva bientôt, sans le vouloir, à se grouper autour d'une famille quand on pensait faire cercle autour d'un événement. C'est ainsi, par exemple, que nos poëtes ne purent jamais séparer Charlemagne de Roland, ni d'Olivier, ni d'Aude, ni même des douze Pairs, cette famille chevaleresque du grand empereur. De là l'extension du sens prêté au mot *geste;* de là aussi la première pensée généalogique qui ait préoccupé l'esprit de nos poëtes. Ici les nuances sont en vérité d'une extrême délicatesse, et nous réclamons toute l'attention de nos lecteurs.

I PART. LIVRE II, CHAP. VI.

Au milieu de chacun de nos cycles épiques, il y a toujours un événement ou un héros qui fait centre : au centre de chacune de nos familles de poëmes, il y a toujours un poëme qui forme le noyau des autres, s'il est permis de parler ainsi. Ce poëme, cet événement, ce héros, c'est Roncevaux et Roland pour la geste du roi; c'est Guillaume et Aliscamps pour la geste de Garin...

C'est autour de ce noyau que les autres poëmes sont venus tour à tour s'agréger. Rien de plus curieux que cette formation de nos grands cycles. C'est quelque chose d'analogue à la formation successive des couches géologiques autour du noyau brûlant de notre terre.

Mais comment et par quel lien, à ce poëme central dont nous parlions tout à l'heure, a-t-on pu rattacher tour à tour un si grand nombre d'autres poëmes?

Précisément par le lien généalogique.

Mais bientôt, pour réveiller l'attention de leurs lecteurs, les trouvères composent des poëmes sur les pères et grands-pères, sur les fils et petits-fils des héros primitifs. De là les grandes gestes.

Lorsque les trouvères eurent longtemps fatigué l'oreille et l'attention de leurs auditeurs par le récit du même événement et les louanges du même héros (et cela dût arriver plus tôt qu'on ne pense), ils cherchèrent, pour retenir leur auditoire, à composer de nouveaux récits qui eussent encore une apparence historique. Et quelles histoires pouvaient, à cet égard, présenter une plus grande garantie et en même temps offrir un plus vif intérêt que l'histoire même de la famille à laquelle appartenait le héros primitif? « Comment! (dirent les poëtes avec un étonnement contrefait), on vous a raconté l'histoire de Guillaume d'Orange, et on ne vous a pas dit celle de son père Aimeri de Narbonne! C'est un oubli vraiment impardonnable, et que nous allons réparer de notre mieux. Asseyez-vous en paix, et écoutez bonne chanson de

prix. C'est d'Aimeri, le noble baron, etc., etc. » Et les auditeurs de tendre l'oreille et d'écouter, ravis, ces nouveautés. Puis, à leur tour, ils furent lassés et réclamèrent du nouveau. Survint un troisième trouvère, non moins étonné, non moins indigné que le second, lequel s'écria : « Comment ! on vous a raconté la vie d'Aimeri de Narbonne, et son père, l'illustre Garin de Montglane a été passé sous silence ! En vérité, ces jongleurs sont d'une négligence... » Vite, là-dessus, un poëme, un long poëme sur Garin de Montglane.

On a observé, avec une certaine apparence de raison, que, contrairement à ce qui se passait dans l'antiquité, les généalogies de nos romans sont ascendantes et non pas descendantes : « Dans nos romans, dit un érudit de notre temps[1], c'est le père qui est le moins célèbre. On dit Milon, *père* de Roland; Gaufrey, *père* d'Ogier. C'était le contraire dans l'antiquité. On disait : un tel *fils* d'un tel. » Cependant il conviendrait de ne rien exagérer. Si on a volontiers composé de nouveaux poëmes sur les ancêtres des grands héros, on n'a pas négligé d'en composer également sur leurs neveux et sur leurs fils. Ce fut une ressource de plus pour ces infortunés poëtes, condamnés à trouver incessamment du nouveau : on peut croire qu'ils en profitèrent. *Gui de Nanteuil* nous paraît certainement postérieur, même comme invention, au roman d'*Aye d'Avignon*, et *Foulques de Candie* à la chanson d'*Aliscamps*.

En résumé, un poëme central autour duquel viennent se grouper un certain nombre d'autres poëmes, qui ont pour objet des héros et des événements, soit antérieurs, soit postérieurs à l'action de l'épopée pri-

[1] M. A. Pey.

mitive : voilà ce que nous pouvons consta
peut plus clairement, dans tous nos cycle
Encore une fois, l'analogie est frappante e
mation des couches géologiques et l'agré
cessive de nos romans autour d'un noyau p

[1] Il sera facile de faire saisir au vif, pour les principaux t notre affirmation. Une figure très-simple en donnera mieux qui va suivre, plus un roman est ancien, plus il se rapproche plus il est moderne, plus il s'en éloigne. Il est inutile d'ajoute fait figurer à dessein, dans ce tableau, qu'un certain nombre

	GESTE DE GARIN DE MONTGLANE.	GESTE DU ROI.	GESTE DE DOON DE MAYENCE.	CYCLE DE LA CROISADE.
	Les enfances de Garin de Montglane. *Garin de Montglane.*	*Flore et Blanchefleur.*	*Les Enfances Doon de Mayence.*	
	Girard de Viane.	*Berte aux grans piés.*	*Doon de Mayence.* *Les Enfances Ogier.*	*Hélias.* *Les Chétifs.*
	Aimeri de Narbonne. *Enfances Guillaume.* *Couronnement Looys.* *Charroi de Nimes.* *Prise d'Orange.* *Enfances Vivien.*	*Aepremont.* *Fierabras.* *Gui de Bourgogne.*		*Les Enfances Godefroi.*
	ALISCAMPS.	RONCEVAUX.	OGIER LE DANOIS. RENAUD DE MONTAUBAN.	ANTIOCHE. JÉRUSALEM.
	Moniage Guillaume.	*Gaydon.*		
	Rainoart. *Bataille Loquifer.* *Renier.*	*Anséis de Carthage.*		
	Foulque de Candie.		*Tristan de Nanteuil.*	*Beaudouin de Sebourc.* *Le bastard de Bouillon.*

Cette faculté que s'attribuèrent nos épiques de remonter ainsi ou de descendre le cours des temps, pour célébrer à leur guise les pères ou les descendants de leurs héros, cet expédient (car c'était un expédient et non pas un moyen) put prolonger et prolongea en effet la vie de notre ancienne épopée ; mais, malgré tout, devait la faire aboutir à une mort inévitable. Il eût mieux valu pour nous avoir moins de poëmes, que d'en avoir un si grand nombre sur des personnages si peu célèbres et si indignes des honneurs épiques. Que ne serait pas devenue notre poésie nationale, si elle s'en était sagement tenue à Charlemagne, à Roland, à Ogier et à tant d'autres véritables héros dont le nom fait encore aujourd'hui battre nos cœurs ? Mais ne prétendez pas m'émouvoir ni m'intéresser avec vos Garin de Montglane, vos Foulque de Candie, vos Tristan de Nanteuil, vos Baudouin de Sebourc. J'ai horreur de ces inconnus, de ces chevaliers imaginaires dont les exploits sont ridicules parce qu'ils n'ont rien de vrai, dont les proportions sont mesquines parce qu'elles sont l'œuvre de je ne sais quel poëte du dernier ordre. Ne l'oublions pas : l'épopée est l'histoire des peuples primitifs. Dès qu'elle perd ce caractère, elle meurt.

D'ailleurs, les trouvères, emportés plus loin qu'ils ne l'auraient voulu par la nécessité où ils étaient de plaire à un public de plus en plus difficile, ne surent plus garder aucune mesure. Remonter d'un héros à son père et à son aïeul, dont l'héroïsme était une hypothèse après tout vraisemblable, redescendre de ce même héros à ses fils et à ses petits-fils dont le noble sang ne pouvait faillir, c'était, sans doute, une innovation téméraire et dangereuse. Mais nos pères en vinrent (et cela de trop bonne heure) à créer

complétement des personnages qui n'avaient aucune raison d'être et dont le nom ne se trouvait même pas dans la Chronique du faux Turpin : tel est, par exemple, Anséis de Carthage.

Monomanie cyclique des trouvères. Il font rentrer, de gré ou de force, tous nos poëmes dans trois grands cycles : ceux du Roi, de Garin, de Doon.

Ce n'est pas tout. Quand le fait de toutes ces innovations fut entièrement accompli, quand il exista des centaines de poëmes où étaient célébrés non-seulement les anciens héros, mais encore toute leur famille jadis laissée dans l'ombre, les poëtes songèrent premièrement à justifier, et ensuite à régulariser toutes leurs témérités.

Tout d'abord, ils les justifièrent en se faisant les D'Hozier de leurs familles romanesques, en dressant avec un soin délicat leurs généalogies fabuleuses. Ils déployèrent pour établir ces filiations imaginaires tout le zèle qu'on dépense d'ordinaire à établir, pour une famille noble, la suite authentique de ses véritables aïeux. Ils eurent soin de mettre en vers ces généalogies savamment travaillées et de les étaler au commencement de leurs poëmes. Lisez par exemple, lisez le commencement de *Garin de Montglane*[1]. C'est un article en vers monorimes de quelque *Dictionnaire de la noblesse*. Vous comprenez bien qu'il n'y a rien de spontané, rien de primitif, dans un tel procédé. C'est de l'érudition ; or, en poésie, l'érudition, c'est la décadence !

Quand les trouvères eurent ainsi justifié le sujet et l'enchaînement de leurs poëmes, ils n'eurent pas encore terminé leur tâche. En dehors, oui, en dehors de ces grands groupes de chansons qui célébraient les pères ou les fils des anciens héros, il se trouva encore un certain nombre d'autres chansons isolées et indépendantes. Parmi ces poëmes, il y en avait de fort

[1] Voyez la note de la page 251.

anciens qui appartenaient par leurs sujets à ces petits cycles tels qu'*Amis et Amiles* et *Jourdain de Blaives*, *Aiol et Mirabel* et *Élie de Saint-Gilles*, etc., etc. D'autres étaient plus modernes, et ne se rapportaient qu'à des personnages dont la parenté fictive avec nos vrais héros était encore plus collatérale ou plus éloignée. En sorte que l'œil de nos trouvères était désagréablement frappé par le spectacle d'un désordre auquel il fallait remédier. Il y avait des chansons qui circulaient librement, qui ne se rattachaient à aucune grande famille de poëmes. Il fallait centraliser, centraliser, centraliser. C'est ce que firent nos poëtes se transformant en véritables administrateurs; c'est ce qu'ont fait aussi quelques érudits de notre temps.

Une chose singulière se passa. On prit à part chacune de ces chansons aux allures trop libres, et on les força de se rattacher à une geste quelconque. Les petits cycles furent absorbés par les grands, absolument comme de nos jours les petits États par les grands empires. Et voici comment on procéda. On créa des liens de parenté entre les héros des petites gestes et les héros des grandes. Voici par exemple *Amis et Amiles* : l'un des deux héros épouse la fille de Charlemagne, Belissent. Donc le poëme appartiendra à la geste du Roi. Et ainsi des autres[1].

C'est ainsi que petit à petit le *désordre* cessa. On vit les petites gestes se mettre en marche et aller rejoindre

[1] « Alors, dit M. d'Héricault, on imagina cent nœuds grossiers pour relier les gestes et les poëmes. On créa un Milon de Lavardin pour réunir Raoul de Cambrai à la geste lorraine; une Blanchefleur pour allier la geste du Roi à la geste provençale; un Gerbier pour pousser les Loherains parmi les Provençaux; pour rattacher les Normands à la geste du Roi, un Beuves d'Hanstone, grand-père de Milon d'Anglante, lequel épouse la fille de Pépin et devient père de Roland. Alors enfin on fait descendre Witikind de Clovis. » (L'*Épopée française*, p. 45.) M. d'Héricault a d'ailleurs traité avec un incontestable talent toute cette partie de l'histoire de nos épopées.

I PART. LIVRE II, CHAP. VI.

les grandes. Le cycle de la Croisade lui-même ne fut plus compté pour rien, ni celui des Lorrains, ni la petite geste de Saint-Gilles, ni celle d'Aubry le Bourgoing, ni tant d'autres. On enrégimenta toutes nos chansons dans trois grandes familles ou brigades : j'allais presque dire dans trois bureaux. Quand il n'y eut pas de bonnes raisons, on ne manqua jamais de prétextes pour les mettre de force dans telle ou telle famille [1]. Et notez que nous n'inventons rien. En deux textes infiniment précieux que nous avons déjà cités, l'auteur de *Girard de Viane* et celui de *Doon* de *Mayence* constatent que cette espèce de révolution administrative est accomplie au moment où ils prennent la plume : « N'OT QUE TROIS GESTES EN FRANCE LA GARNIE, etc : » nous n'avons rien dit de plus fort [2].

[1] Il arriva que les trouvères, suivant les besoins de leurs poëmes, firent rentrer leurs héros tantôt dans une famille, tantôt dans une autre : « Ogier, dit M. d'Héricault, est tantôt fils de la belle Flandrine, fille de Turpin d'Ardenne ; tantôt fils d'une sœur de Naimes, le sage duc de Bavière. Girard de Roussillon est plus difficile à classer encore. Il est contemporain tantôt de Charles Martel, tantôt de Charles le Chauve ; tantôt il est de la geste de Ganelon, tantôt il s'en éloigne ; il est fils de Beuves d'Aigremont, d'Aymon de Dordonne, du riche roi Othon ; puis nous le voyons du sang de l'archevêque Turpin, inclinant vers Ogier le Danois ; enfin il se trouve le cousin de Girard de Viane. » (*Épopée française*, p. 46.) Et que dire des différentes versions sur l'enfance de Charlemagne, sur celle de Roland, versions que M. Gaston Paris se propose de nous faire connaître en détail dans son livre intitulé : *la Légende de Charlemagne*, que nous attendons avec tant d'impatience et qui nous aiderait singulièrement à combler toutes les lacunes de notre propre ouvrage ?

[2] N'OT QUE TROIS GESTES *en France la garnie :*
Ne cuit que ja nuns de ce me desdie.
Dou roi de France est la plus seignorie,
Et l'autre après, bien est droit que vus die,
Est de Doon à la barbe florie...
La tierce geste qui melz fist à prisier
Fu de Garin de Monglaine au vis fier...
(*Girard de Viane.*)

Bien sceivent li plusor, n'en sus pas en doutanche,
QU'IL N'EOT QUE TROIS GESTES u reaume de France.
Si fu la premeraine de Pepin et de l'ange,

I PART. LIVRE II, CHAP. VI.

Les érudits modernes ne doivent pas imiter le procédé des trouvères : ils doivent rendre aux petites gestes leur indépendance perdue.

De ces vers il résulte que toutes les chansons de geste peuvent et doivent se partager entre les trois gestes du Roi, de Garin et de Doon. Eh bien! si nous avions, nous, à donner aujourd'hui une liste critique et une classification de toutes nos chansons de geste, devrions-nous employer ce même système de centralisation que nous avons tout à l'heure exposé et condamné? Devrions-nous croire « qu'il n'y a que trois gestes? » Devrions-nous, nous aussi, laisser les grands cycles dévorer les petits?

Nous ne le pensons pas.

Nous croyons, au contraire, que le devoir de l'érudit moderne, en cette classification difficile, est de rendre aux petites gestes leur ancienne et légitime indépendance; de rejeter les prétendues parentés qui relient imaginairement les héros et les poëmes entre eux; de n'admettre enfin que les parentés authentiques et les véritables familles, et de décentraliser brusquement tout le reste.

Classification générale des chansons de geste.

Si donc nous avions à proposer une nouvelle *Classification générale des chansons de geste*, nous proposerions la suivante, ne laissant pas d'ailleurs et ne voulant pas laisser ignorer qu'elle est due *en partie* aux travaux de nos devanciers et de nos maîtres:

L'autre après de Garin de Montglane la franche,
Et la tierche si fu de Doon de Maience.
(*Doon de Mayence.*)

L'auteur du *Jourdain de Blaives* en vers de douze syllabes, qui est conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (B. L. F. 182), ne confirme pas moins fortement la même doctrine :

Seigneur, or, faites pais por Dieu de magestés,
Et vous orés estore, s'entendre la volés;
C'EST D'UNE DES TROIS GESTES, saciés en vérités...

Charlemagne fut le chef de la première geste, ajoute ce poëte dont le texte n'a jamais été cité :

Et les ·II· autres gestez droi cy nommer orés :
L'une fu de Garin de Monglenne flevés,
Et l'autre de Doon de Maience doutés...

I. Geste du Roi [1]. 1° Berte aux grans piés. Enfances Charlemagne. Enfances Roland.

2° Aspremont. Fierabras (provençal et français). Otinel. Gui de Bourgogne. L'Entrée en Espagne. La Prise de Pampelune. La Chanson de Roland (Roncevaux). Gaidon. Anséis de Carthage.

3° Acquin ou la Conquête de la petite Bretagne. Jehan de Lanson. Simon de Pouille. Voyage à Jérusalem.

4° La Chanson des Saisnes ou Vitikind de Saxe.

5° Doon de la Roche. Beuves d'Hanstonne. Macaire. Huon de Bordeaux.

6° Charlemagne (de Girard d'Amiens).

II. Geste de Garin de Montglane [2]. Garin de Montglane. Girart de Viane. Aimeri de Narbonne. Les Enfances Guillaume. Le Couronnement Looys. Le Charroi de Nîmes. La prise d'Orange. (Siége de Barbastre.) Beuves de Comarchis. Guibert d'Andernas. Mort d'Aimeri de Narbonne. Enfances Vivien. Chevalerie Vivien. Aliscamps. Rainoart. Moniage Guillaume. Bataille Loquifer. Moniage Rainoart. Renier. Foulque de Candie.

III. Geste de Doon de Mayence [3]. Doon de Mayence. Gaufrey. Les Enfances Ogier. La Chevalerie Ogier.

[1] On a classé tous les poëmes de la geste du Roi dans un ordre logique : 1° Poëmes qui se rapportent à la mère de Charlemagne et à Charlemagne lui-même jusqu'à l'*adoubement* de Roland. 2° Poëmes où Roland joue le principal rôle, depuis son adoubement dans *Aspremont*, jusqu'à sa mort et même aux représailles de sa mort dans *Anséis de Carthage* et *Gaidon*. Ces poëmes forment une véritable *Rolandéide*, suivant l'expression de notre maître, M. Guessard. 3° Poemes antérieurs à la mort de Roland, mais où il ne joue qu'un rôle secondaire. 4° Poëme postérieur à la mort de Roland. 5° Romans d'aventures. 6° Compilation par Girard d'Amiens de toute l'histoire et de toute la légende de Charlemagne.

[2] Pour les poëmes de cette geste, le classement est chronologique.

[3] C'est d'après le fameux manuscrit de Montpellier (n° 247) que nous avons principalement classé les différentes chansons de la geste de Doon.

Aye d'Avignon. Gui de Nanteuil. Parise la Duchesse. Maugis d'Aigremont. Vivien l'amachour de Monbranc. Les quatre fils Aimon, ou Renaud de Montauban.

IV. Cycle de la croisade. 1° Hélias. Les Enfances Godefroi. Les Chétifs. 2° Antioche. Jérusalem.

V. Geste des Lorrains. Hervis de Metz. Garin le Lohérain. Girbert de Metz. Anséis fils de Girbert.

VI. Gestes du nord. Raoul de Cambrai. (Gormond et Isambard.)

VII. Geste bourguignonne. Girard de Roussillon (provençal et français). Aubry le Bourgoing.

VIII. Petite geste de Blaives. Amis et Amiles. Jourdain de Blaives.

IX. Petite geste de Saint-Gilles. Aiol et Mirabel. Élie et Julien de Saint-Gilles.

X. Geste anglaise. Horn.

XI. Gestes diverses. 1° Floovant. 2° Charles le Chauve. 3° Hugues Capet.

XII. Supplément [1]. Galien-le-Restoré. Lion de Bourges. Florent et Octavien. Siperis de Vignevaux. Tristan de Nanteuil. La vieille Matabrune. Beaudouin de Sebourc. Le Bastart de Bouillon.

CHAPITRE VII.

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE (SUITE). — HISTOIRE ABRÉGÉE DE LEURS REMANIEMENTS SUCCESSIFS.

Si jamais la clarté nous a été nécessaire dans cette

[1] Dans ce supplément on a rejeté tous les poëmes postérieurs au commencement du quatorzième siècle et qui n'appartiennent plus à la période épique.

longue histoire de notre poésie épique, c'est bien certainement dans le sujet que nous abordons. Il s'agit en effet de suivre à travers les temps les destinées d'un même poëme et de préciser, sans rien laisser dans le vague, toutes les formes qu'il a tour à tour présentées depuis sept ou huit siècles. Il ne faut pas d'à peu près ; il ne faut pas de contours indéterminés; il nous faut véritablement le portrait de la même chanson à tous les âges, avec la candeur et les grâces naïves de l'enfance, avec la beauté fière de la jeunesse, avec la force superbe de la maturité, avec les rides de la vieillesse et toutes les marques honteuses de la décrépitude. Telle est cette série de portraits dont nous osons entreprendre l'exécution difficile. En d'autres termes, nous voulons faire connaître, faire vivement sentir à nos lecteurs les remaniements successifs de nos épopées nationales.

Nos romans ont subi des remaniements qui peuvent se ramener à trois espèces principales.

Mais il y a des remaniements de plus d'une sorte, et tout d'abord il faut éclaircir ce mot obscur. On a particulièrement *remanié* nos chansons de geste de trois façons, que nous étudierons l'une après l'autre :

Premièrement, *on a remanié les familles de poëmes en composant de nouvelles chansons destinées le plus souvent à combler certaines lacunes généalogiques.*

En second lieu, *on a complété certains poëmes en leur faisant subir l'intercalation de nouveaux épisodes, une fin nouvelle, ou un prologue nouveau.*

Troisièmement enfin (et c'est là l'objet le plus important de nos remarques), *on a remanié l'ensemble de nos poëmes ; on les a remaniés couplet par couplet, vers par vers, mot par mot.* On les a développés, allongés, délayés, on les a recommencés sous toutes les formes. Enfin, par un dernier outrage qu'il leur a fallu supporter, on les a mis en prose : et quelle prose !

Telles sont les trois espèces de remaniements auxquelles nos poëmes nationaux ont dû se prêter; telles seront aussi les trois divisions naturelles de cet important chapitre.

I.

1° On a remanié *les familles de poëmes* en composant de nouveaux romans et en les intercalant dans la série des anciennes chansons.

Premièrement, disons-nous, on a remanié *les familles de poëmes* en composant de nouveaux romans et en les intercalant dans la série des anciennes chansons. Déjà nous avons essayé de faire comprendre les causes de ces singulières intercalations. La principale, avons-nous dit, fut cet amour passionné pour les nouveautés qui a toujours été le propre de l'esprit français. Les poëtes du moyen âge furent mis en demeure de satisfaire cette passion par des fictions toujours nouvelles. De là tant de chansons relativement modernes, dont le sujet est emprunté à la vie et aux exploits prétendus, soit des pères, soit des fils de nos anciens héros. De là ce caractère particulier à notre épopée nationale, ces agrégations, ces couches de poëmes venant successivement s'accumuler autour d'un poëme primitif qui sert en quelque sorte de noyau. Une véritable épidémie sévit alors sur nos poëtes : la monomanie généalogique. Au moment de commencer une chanson nouvelle, ils se recueillent, ils se disent : « Dans quelle famille de héros vais-je intercaler mon héros? Dans quelle famille de poëmes vais-je intercaler mon poëme? » Ils n'ont jamais eu l'idée de créer de nouvelles gestes, et d'ailleurs, s'ils avaient eu cette idée, ils n'auraient pas réussi auprès de leur public. A ce public difficile il fallait du nouveau sans doute, mais du nouveau qui parût ancien.

C'est ainsi que, dans la geste de Guillaume au court

nez, on descendit d'une part jusqu'à Foulque de Candie et à Renier, on remonta d'une autre part jusqu'à Garin de Montglane. On n'est pas plus candide que l'auteur de ce dernier poëme, et nous pouvons bien dire qu'il expose lui-même en termes très-clairs la théorie que nous venons d'exposer. Écoutez plutôt : « Vous avez entendu parler de Bernart de Brabant, « d'Ernaut de Beaulande, d'Aimeri son enfant, de « Girard de Viane à l'orgueilleux semblant, de Renier « de Gennes que Dieu aima tant, de Guillaume, de « Foulque et du preux Vivien et de la fière geste « que chantent tant de poëtes... Mais ils en ont oublié « le grand commencement, ils ont oublié Garin de « Montglane, le vaillant chevalier d'où est sortie toute « cette race ! » Traduisez en bon français ces vers presque indignés, et vous avez simplement ce fait déjà constaté plusieurs fois : c'est que le poëme de *Garin* est postérieur à ceux de *Girard de Viane,* de Guillaume, de Vivien et même de *Foulque de Candie.* C'est qu'après avoir chanté les fils et les petits-fils, nos trouvères, ne sachant plus à quel héros se vouer, remontèrent jusqu'au grand-père. Et pour pallier cette absence déplorable de ressources poétiques, ils invectivaient les trouvères précédents, qui avaient eu le tort irrémissible d'oublier ce fameux héros dont ils allaient parler. Les ignorants ! les ingrats !

Et de même, dans le cycle de la croisade, on voit l'auteur des *Enfances Godefroi* (poëme entièrement fabuleux) se plaindre gravement des poëtes ses prédécesseurs qui n'ont pas eu l'idée de remonter aussi haut que lui. Et cependant il était bien heureux que ses prédécesseurs n'eussent pas eu l'idée de toute son affabulation : que serait en effet devenu le pauvre trouvère ? N'importe, il s'écrie avec componction :

« *Tel conte d'Antioce qui pas ne la comence.* — Mais « je vous en dirai la première sentence. » Il viendra un jour où un autre trouvère remontera plus haut que les Enfances de Godefroi et racontera ... l'histoire de la vieille Matabrune !

Voilà pour les poëmes qui se rapportent aux pères, aux grands-pères, aux ancêtres des héros. Nous pourrions en multiplier les exemples : nous pourrions citer les *Enfances de Doon de Mayence*, et *Hélias*, et *Berte aux grans piés*, etc.

D'autres poëtes, au lieu de remonter le cours du temps plus ou moins péniblement jusqu'aux ancêtres du héros primitif, descendent vers ses petits-fils, ses arrière-petits-fils ou ses neveux. De là des poëmes comme *Foulque de Candie* et *Renier* dans la geste de Garin, comme *Girbert de Metz* et *Anséis fils de Girbert* dans la geste des Lorrains, comme *Beaudouin de Sebourc* et *le Bastard de Bouillon* dans le cycle de la croisade.

Tous ces poëmes sont loin d'être de la même époque et de la même importance, mais ils sont conçus d'après le même procédé, sous l'influence de la même monomanie cyclique.

Enfin, non contents d'ajouter de nouveaux poëmes au commencement ou à la fin des vieilles gestes, les trouvères en intercalèrent au milieu. Ils eurent cette audace. C'est ainsi qu'au milieu de la fière geste de Garin un trouvère inconnu a intercalé le poëme entièrement épisodique qui est intitulé : *le Siége de Barbastre*, et qu'Adenès recommença sous un titre nouveau : *Beuves de Comarchis*. Et le trouvère, auteur du *Siége de Barbastre*, sentait si bien que son poëme était épisodique, il avait si bien conscience de son procédé que dans un des manuscrits [1]

[1] Ms. de la B. I. Lav. 23, f° 114 v°.

I PART. LIVRE II, CHAP. VII.

de ce poëme nous lisons ce qui suit : « *Ci après commence le Siége de Barbastre :* INCIDENCES. » Ce dernier mot nous paraît ici le synonyme exact des mots « Poëme épisodique ». L'auteur avoue sa faute, ou le copiste l'avoue pour lui : *Habemus confitentem reum* [1].

II.

2° On a remanié *les poëmes* eux mêmes en leur ajoutant de nouveaux prologues, des dénoûments nouveaux, en y intercalant de nouveaux épisodes.

Un certain nombre de nos poëmes, avons-nous dit, ont subi tantôt l'intercalation d'épisodes nouveaux, tantôt l'addition de dénoûments nouveaux ou de nouveaux prologues. Il y a analogie frappante entre le développement de ces chansons et le développement des cycles dont nous parlions tout à l'heure. Eux aussi, ces cycles épiques se sont enrichis de nouveaux poëmes, qui ont leur place naturelle soit au commencement, soit à la fin, soit même au milieu de la geste.

Parlons d'abord des prologues qui ont été parfois ajoutés à nos poëmes. *Huon de Bordeaux* est peut-être le premier exemple que nous ayons à invoquer. Dans un des manuscrits de cette précieuse chanson il existe un prologue dont les proportions ont été jugées assez considérables pour former un nouveau poëme, et ce poëme a été intitulé : *le Roman d'Auberon*. A vrai dire, ce n'est qu'un prologue, et un prologue fait après coup. Nulle part ailleurs, peut-être, la décadence de nos chansons de geste ne peut être constatée d'une manière à la fois plus saisissante et plus douloureuse ; jamais imagination malade ne s'est livrée à un plus inexplicable délire. C'est là que l'on voit les Sarrasins

[1] Dans le même ms. Lavallière, le *Moniage Rainoart* est brusquement interrompu par cette rubrique : INCIDENCES. ICI COMMENCE LA BATAILLE DES SAGYTAIRES ET LA MORT D'AYMERI, et à la fin de ces *Incidences*, on lit : *Ci endroit fine li livres de la fin d'Aymeri et d'Ermengart... et retorne à conter de Renuart qui estoit moines.* (F° 30.)

attaquer Judas Macchabée, et, vaincus par lui, lui offrir en mariage la fille de leur roi. De cet étonnant mariage naît une fille, nommée Brunehaut, que les fées protégent et qui devient un jour la mère de Jules César (qu'on ne s'attendait guère à voir en cette affaire). Mais nous marchons de surprise en surprise : Jules César va faire son pèlerinage à la cour du bon roi Artus et y devient l'heureux époux de la fée Morgue, sœur du roi breton. Il en a deux fils, saint Georges (!) et le nain Obéron qui devait être un jour le puissant protecteur d'Huelin de Bordeaux [1]. Nous nous arrêtons dégouté de tant d'inepties et convaincu qu'une telle poésie méritait mille fois de mourir.

Mais tous les prologues qui ont été ajoutés à nos poëmes ne sont pas aussi ridicules. En tête de la *Chanson d'Aspremont*, un poëte ou un jongleur italien a écrit un prologue en vers fortement italianisés qui n'a d'autre défaut que d'être trop long et passablement inutile [2]. Cet Italien a tenu sans doute à passer pour le collaborateur intelligent du poëte français. Celui-ci commençait par le récit d'un conseil de Charlemagne. Le nouveau venu a commencé par transporter cette scène du conseil chez les Sarrasins, chez Agolant. Ce n'est pas le fait d'une imagination hardie. C'est encore ainsi que le fameux romancier Adenès a jugé bon d'ajouter, en tête de ses *Enfances Ogier*, une sorte de prologue rapide où il montre le roi Gaufroi cherchant à conquérir la Hongrie sur la reine Constance, sœur de Charlemagne. De là cette illustre colère de Charlemagne que Gaufroi ne peut désarmer

[1] L'auteur du présent livre a lui-même lu et analysé à Turin le *Roman d'Auberon*. Le manuscrit est du quatorzième siècle.

[2] V. ce prologue dans un travail d'Imm. Bekker (*Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1839). M. Bekker l'a publié d'après les deux manuscrits d'*Aspremont* qui sont conservés à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise.

qu'en lui livrant comme otage son fils Ogier. Mais c'est plutôt là une transition qu'un prologue.

En fait d'épisodes intercalés dans le milieu même de l'action épique, il n'en est pas de plus célèbre, pensons-nous, que celui de la *Chanson des Saisnes*, où l'on voit toutes les dames françaises, à l'exception de la seule Rissent de Frise, se précipiter tête baissée dans l'adultère et la débauche [1]. Nous serions assez tenté de croire que ce n'est pas là une véritable addition, mais plutôt que certains jongleurs ont fait disparaître de leurs manuscrits ces passages peu galants, attentatoires à l'honneur des nobles dames devant lesquelles étaient chantés nos romans, et qui auraient peut-être été fort mal accueillis. Tout au contraire, on ne saurait refuser le caractère d'une véritable addition, d'une intercalation, aux huit cents vers qui se trouvent dans un de nos manuscrits de la *Bataille d'Aleschans* et qui ne se trouvent pas dans tous les autres, où l'on raconte les luttes formidables de Rainoart contre Agrapart et Crucados, contre Valegrape et Grisart, contre la sœur de ce Grisart, qui est haute de quinze pieds, et lance une horrible fumée par sa bouche immense; contre son propre père Desramé, contre Haucebier et Goliath. D'autres manuscrits plus rapides ne nous donnent ici que deux cents vers, et nous n'y trouvons que le récit du combat contre Desramé et Haucebier [2]. Mais d'ailleurs le fait de cette intercalation est loin d'être rare, et nous pourrions citer jusqu'à deux épisodes nouveaux qui ont été insérés dans le corps du même poëme : ils donneront une idée de beaucoup d'autres. La chanson de *Gui de Bourgogne*

[1] *La Chanson des Saxons*, édition Fr. Michel, I, p. 87. Voy. surtout l'épisode du château de Saint-Herbert du Rhin, p. 125-136.

[2] V. *Guillaume d'Orange*, édit. Jonckbloet, tome II, p. 230 et suiv.

nous a été conservée dans deux manuscrits, celui de Londres et celui de Tours : ce dernier est de beaucoup le meilleur. Dans le manuscrit de Londres, nous trouvons l'épisode de *Lutte d'Hestout contre Danemont* [1], et celui de la *Dispute entre Hestout et Maucion fils de Ganelon*, qui, l'un et l'autre, veulent être nommés rois [2]. Ces deux récits ne sont pas dans le manuscrit de Tours, et nous sommes nécessairement amené à y voir l'œuvre de quelque rajeunisseur inconnu. Mais l'exemple le plus frappant de ces intercalations dans le corps d'une chanson serait celui de *Renaud de Montauban*, s'il fallait pleinement ajouter foi à une très-ingénieuse hypothèse de M. Paulin Paris [3]. Suivant ce continuateur de l'*Histoire littéraire* des Bénédictins, le roman des *Quatre fils Aimon* se divise en deux parties, abstraction faite du prologue et du dénoûment. La première partie pourrait être intitulée : *les Ardennes;* la seconde : *Montalban*. La première a pour théâtre le nord, la seconde (notez ce point) a pour théâtre le midi de la France ; mais dans la seconde partie le trouvère répète à peu près exactement tous les événements de la première. C'est cette seconde partie tout entière qui, d'après M. Paulin Paris, aurait été intercalée dans le poëme antique pour satisfaire aux exigences des traducteurs et des lecteurs méridionaux : les jongleurs récitaient de préférence *Montalban* dans le midi, *les Ardennes* dans le nord. Mais il ne faut pas s'y méprendre : *les Ardennes*, voilà l'élément antique de notre poëme; le véritable Renaud est celui des Ardennes, de Liége, de Dortmund et de Cologne; *Mon-*

[1] *Gui de Bourgogne*, édition Guessard, p. 139.
[2] *Gui de Bourgogne*, édition Guessard, p. 135.
[3] *Histoire littéraire*, XXII, 689, 690.

talban n'est qu'un remaniement de l'ancien poëme au profit du midi et pour « l'esbanoiement » des méridionaux. Ce n'est qu'une intercalation [1].

Nous ne pouvons pas donner le nom d'épisodes à certaines parties fort considérables de nos chansons qui ont été imaginées après coup, et qui renferment d'ailleurs des légendes tout à fait invraisemblables. L'*Entrée en Espagne*, poëme étrange ou plutôt compilation de poëmes dont nous avons jadis publié l'analyse, se divise en plusieurs parties dont la dernière n'a véritablement aucun rapport avec les précédentes. On y voit Roland quitter l'Espagne à la suite d'une insulte que Charlemagne lui a injustement fait subir : Roland voyage en Perse, délivre la fille d'un roi sarrasin et refuse de l'épouser, convertit tout ce pays et même pendant quelque temps le gouverne à la française : puis il visite Jérusalem et revient en Espagne où il retrouve les Français faisant le siége de Pampelune. Certainement cette série d'épisodes merveilleux a été l'œuvre d'un trouvère de l'époque la plus récente; ce sont là d'évidentes interpolations de la légende primitive.

Mais, au milieu de nos poëmes, les inventeurs de nouvelles fictions n'avaient pas précisément le champ libre. Il fallait tôt ou tard qu'ils rentrassent dans l'ancienne affabulation. Parlez-nous de la fin de nos chansons : voilà où nos poëtes pouvaient librement satisfaire leur passion pour les nouveautés, et se donner carrière. Ils usèrent et abusèrent de cette liberté. Au lieu de faire mourir leurs héros, ils prolongèrent habilement leur existence ; d'ailleurs ils avaient sous la main les fils et les petits-fils dont les aventures leur

[1] V. P. Paris, *loc. cit.*

permettaient d'allonger indéfiniment le tissu de leur roman. Précieuse faculté ! C'est grâce à elle que l'auteur d'un remaniement d'*Ogier le Danois* est parvenu, vers la fin du quatorzième siéle, à réaliser un poëme de 25000 vers, quand Raimbert de Paris, auteur présumé de la version primitive, n'en avait fait que 12000 [1]. Mais il se tire d'affaire en faisant voyager son héros au royaume de Féerie « avec Morgue la fée qui « lui fist son comant. » Les mêmes faits se passent pour le roman de *Maugis d'Aigremont* dont un rajeunisseur du quinzième siècle nous raconte le mariage en Orient [2]; et, pour allonger davantage sa matière trop élastique, il nous raconte encore la naissance d'Yon fils de Maugis, celle de Mabrian fils d'Yon, etc., etc. Un manuscrit de *Huon de Bordeaux* nous présente un dénoûment très-développé, où de nouveaux événements fort merveilleux viennent surprendre, charmer, et peut-être à la fin endormir le lecteur [3]. Lancés dans cette voie funeste, nos romanciers ne s'arrêtèrent plus. Il faut lire, comme nous l'avons fait, les traductions en prose de nos anciennes chansons, traductions qui ont eu tant de succès durant tout le quinzième siècle et pendant la première partie du seizième. On se fait difficilement une idée de l'extravagance de ces nouvelles fictions qui sont ajoutées à la fin des romans : un exemple est absolument nécessaire.

Voici la vieille chanson d'*Amis et Amiles*. Nous aurons lieu plus tard d'analyser ce poëme profondément héroïque, et même un peu barbare. Qu'il nous suffise d'en indiquer très-sommairement le sujet. Amis et

[1] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 190, 191.
[2] Bibl. imp. Anc. n° 7182.
[3] Bibl. imp. Fonds de Sorb., 450.

Amiles sont deux amis, et le vrai modèle des parfaits amis: Oreste et Pylade, Damon et Pythias, ne se sont pas aimés aussi étroitement. Or Amis devient lépreux; Amiles a une vision céleste et apprend qu'il guérira son ami en le lavant avec le sang de ses propres enfants. Amiles n'hésite pas, et, d'une main implacable, tue ses deux fils pour sauver son ami qui lui avait autrefois sauvé et la vie et l'honneur. Mais Dieu fait un beau miracle, et les deux innocents ressuscitent. Certes, voilà une fiction terrible, et il n'en est guère qui ait plus le parfum de la Germanie. Tout le poëme a une certaine majesté farouche. Écoutez maintenant le continuateur du quinzième siècle.

Après la mort des deux amis, il entreprend de nous raconter les aventures des enfants de Bélissende et de *Mille* (il ne sait même plus le nom primitif de son héros). La veuve d'Amis, la méchante Lubias, veut noyer les deux petits enfants, et empoisonne leur mère Bélissende. Les deux enfants sont sauvés par deux cygnes, et déposés doucement sur le rivage. Un garde forestier élève le premier, qui s'apelle Anceaume; le second, Florissent, est allaité par une lionne. Surgit alors le principal personnage de toute cette continuation, un singe. « Mais (dit l'auteur de la *Bibliothèque des romans* au siècle dernier) ce n'était pas un de ces petits sapajous comme les dames en mettent dans leurs poches; » c'était un grand et fort singe. On voit cet animal, qui n'a rien d'épique, remplir un rôle considérable dans cette épopée ridicule. Il joue mille tours à Lubias, il combat en champ clos contre un parent de la perfide, et il est vainqueur. Charlemagne comble cette affreuse bête de caresses, et Lubias est brûlée vive. Il s'agit maintenant de trouver les deux enfants de Bélissende. L'un d'eux, Anceaume, après avoir perverti la

fille du forestier, son père adoptif, suit Charlemagne dans une expédition contre les Sarrasins ; le « bon singe » est son écuyer. Prouesses d'Anceaume que le romancier place bien au-dessus de Roland. Or il se trouve que Florissent, le frère d'Anceaume, est au nombre des mécréants : le roi sarrasin Gloriant l'a trouvé un jour au milieu des lionceaux, il l'a paternellement élevé. Les deux frères se livrent à un duel terrible sur le champ de bataille. Mais enfin ils se reconnaissent, et le bon singe toujours présent les jette dans les bras l'un de l'autre. Quand cet animal mourut, vous pensez bien qu'on lui fit de magnifiques funérailles [1] !!!

Et voilà ce qu'étaient devenues les chansons de geste sous la plume des continuateurs du quinzième et du seizième siècle. En vérité, il faut du courage pour supporter la lecture de ces inepties. Ce sont pourtant ces fictions ridicules que les éditeurs de la *Bibliothèque des romans*, au siècle dernier, prenaient naïvement pour nos véritables romans carlovingiens.

III.

On a remanié les anciennes chansons couplet par couplet, vers par vers, mot par mot. C'est le troisième et dernier de leurs remaniements.

Nous voici enfin arrivé aux véritables remaniements de nos chansons de geste, à ceux qui atteignent tout l'ensemble de nos romans, à ceux que ces poëmes ont subis dans chacun de leurs couplets, dans chacun de leurs vers, et pour ainsi dire dans chacun de leurs mots. Il ne s'agit plus ici de nouveaux poëmes intercalés dans la série des anciens romans ; il ne s'agit plus de dénoûments nouveaux, de nouveaux prologues ou d'épisodes nouveaux ajoutés à l'affabulation

[1] *Mille et Amis*, Vérard, vers 1503.

des chansons primitives. Non, non; nous avons sous les yeux une seule et même chanson dont la légende première n'a pas reçu d'additions importantes. Eh bien! cette chanson, nous affirmons qu'elle a été remaniée dix fois, qu'elle a été dix fois recommencée, qu'elle a revêtu à travers les siècles dix formes, dix habits différents. Certes il ne sera pas médiocrement intéressant de suivre les destinées de nos épopées nationales à travers toutes les vicissitudes de leur histoire; certes il importera de les considérer dans leur berceau, puis de les voir déchirer leurs langes, faire leurs premiers pas, bégayer leurs premiers chants, grandir, devenir fortes et belles; il ne sera pas sans charme, nous le répétons à dessein, de les contempler dans la grâce de leur adolescence, dans la puissanee de leur maturité, même dans le déclin de leur première vieillesse, et dans les abaissements de leur décrépitude. C'est cette série de tableaux que nous entreprenons de tracer. Nous sommes véritablement ici au cœur de notre sujet.

Ouvrons donc celle de nos chansons qui est indubitablement le plus ancien monument de notre poésie épique dont le texte soit parvenu jusqu'à nous; ouvrons la *Chanson de Roland.* Faisons plus intimement connaissance avec la physionomie de notre épopée primitive. La voilà bien, cette rude et simple beauté, qui ne veut pas d'ornements, à laquelle suffit sa jeunesse sans parure, sans coquetterie. Contemplons-la d'un œil jaloux, avant que la vanité ait rien souillé, rien amoindri de cette grâce forte et naïve. Tout à l'heure elle va se parer, tout à l'heure elle va revêtir mille habits trompeurs. Le fard remplacera cette rougeur vigoureuse et fraîche; je ne sais quels parfums compliqués annonceront la corruption en la dissi-

mulant. Encore une fois contemplons notre épopée dans sa beauté native....

Quel fut le premier remaniement subi par nos plus anciennes chansons de geste? Il ne nous paraît pas difficile de répondre à cette question.

De très-bonne heure, dans le cours même du douzième siècle, les yeux de nos pères, leurs oreilles même, durent être désagréablement frappés par les assonances qui, dans la *Chanson de Roland* et quelques autres poëmes, portent, comme on sait, sur la dernière voyelle sonore, et non sur la dernière syllabe. L'oreille exigea des consonnances plus riches; les yeux protestèrent en faveur de leurs droits absolument violés. LE PREMIER TRAVAIL DES RAJEUNISSEURS CONSISTA A CHANGER EN VÉRITABLES RIMES LES ASSONANCES SI IMPARFAITES DE NOS PREMIÈRES CHANSONS.

Mais, il est facile de le comprendre, *ce changement du mot final nécessita très-souvent le changement de tout le vers.*

Quelquefois il ne fallait, il est vrai, changer qu'un seul mot : au lieu de :

> Li queus Rabels est chevalers hardiz,
> Le cheval broche *des esperons d'or fin*...

le romancier se contente d'écrire, pour avoir une rime plus riche :

> Le cheval broche *des esperons massiz*...

Mais on ne pouvait pas toujours s'en tenir là, et quelquefois, faute d'un mot pour remplacer l'ancienne assonance, on était obligé d'ajouter un vers tout entier. C'est ainsi qu'au lieu de :

> Dient Franceis: *Damedeus nos aït:*
> Carles a dreit, ne li devom faillir...

On dut écrire :

Dient Franceis : *Jhesu le postéis*
Nos soit garant par la soie mercis !
Karles a dreit, *jà par nous n'iert faillis...*

Voilà donc trois vers au lieu de deux. Or nous affirmons qu'une fois ce résultat obtenu, presque sans le vouloir et par la seule nécessité du changement des rimes, on ne devait pas encore en rester là. On prit goût à ces changements qui permettaient aux nouveaux poëtes d'entrer en quelques détails bien faits pour satisfaire des auditeurs de plus en plus difficiles et blasés. On adopta en principe des remaniements qui consistaient A AJOUTER, dans chaque *laisse* ou couplet de la version primitive, UN CERTAIN NOMBRE DE NOUVEAUX VERS, servant en quelque manière de commentaire ou d'éclaircissement aux anciens. Car presque toujours ces anciens vers subsistaient encore ; ils restaient enchâssés dans le nouveau poëme, comme de vieilles perles dans une nouvelle monture.

Et voilà en quoi, suivant nous, a consisté le second remaniement de nos poëmes. Persuadons-nous bien qu'il fut et devait inévitablement être amené par la nature même du premier remaniement, lequel avait consisté à substituer des rimes aux assonances. Nous voudrions faire vivement comprendre cet enchaînement naturel.

Et maintenant il n'est pas moins nécessaire de faire saisir par un exemple la différence déjà profonde qui existe entre les anciens couplets de nos premières chansons de geste, et ces nouveaux couplets qui ont déjà subi l'addition plus ou moins nécessaire de quelques vers nouveaux :

CHANSON DE ROLAND, TEXTE D'OXFORD.	RONCEVAUX, TEXTE DE PARIS.
Oliver sent qu'il est à mort naffret,	Olivers sent n'en porra eschapper
De lui venger jamais ne li ert sez ;	De la grant plaie que li estuet porter,

En la grant presse or i fiert cume ber,
Trenchet cez hanstes e cez escüz buclers,
E piez e poinz, espalles e costez.
Ki lui véist Sarrazins desmembrer,
Un mort sur altre [à la tere] geter,
De bon vassal li poüst remembrer... [1].

Par hardement vait la mort endurer,
De lui vengier fu bien entalentez;
Dedens la presse de paiens vait ester,
Bien s'i contint comme gentix et ber,
De Hauteclere lors va grans cops donner.
Qui le véist Sarrazins descoper,
Et piés et poins, espaules et costez,
L'un mort sor l'autre trebucher et verser,
L'enseigne Karle molt souvent escrier,
De gentil home li poïst remembrer...

Ainsi le même couplet qui, dans la version primitive, ne se composait que de huit vers, se compose de douze vers dans la seconde version. Et fort souvent les nouveaux vers, les vers ajoutés sont en proportion bien plus considérable. Cette proportion même dut aisément donner à nos épiques la pensée de passer de ce remaniement à un rajeunissement encore plus complet : « Qu'est-il besoin, durent se dire les trouvères, qu'est-il besoin de suivre ainsi pas à pas un ancien texte dont, après tout, on ne conserve que si peu de vers et auquel il faut ajouter tant de vers nouveaux ? Ces chaînes sont gênantes. Ne vaut-il pas mieux, après tout, que nous gardions simplement la pensée, le fond de chaque couplet, et que nous les revêtions d'une forme tout à fait nouvelle ? Le poëme n'en souffrira pas, et nous serons infiniment plus libres. Nous ne nous astreindrons plus à garder, pour chaque tirade en particulier, les consonnances de l'antique chanson. Qu'importe qu'un couplet rime en *ant* ou en *ie*, pourvu que la narration soit attachante et les héros intéressants ? »

Oui, tel est le langage que durent se tenir les trouvères. Et en effet, étant admis le second remaniement, étant admises les additions subies par chaque couplet de la chanson, le raisonnement de nos poëtes n'avait rien que de fort logique et de fort naturel. Bientôt

[1] Vers 1965 et suiv. de l'édit. Th. Müller.

même ils en vinrent à ne plus tenir compte du nombre des anciens couplets; à ne plus suivre l'ancien texte, tirade par tirade; à mettre deux laisses là où l'ancien poëte n'en avait placé qu'une; bref, à changer complétement la physionomie de l'ancien poëme dont ils allèrent jusqu'à modifier quelquefois toute la doctrine, toute la pensée, toute la moralité. Voulez-vous vous faire une idée par vous-même de cette transformation d'un ancien poëme : lisez la *Chanson de Roland* dans le manuscrit d'Oxford, lisez *Roncevaux* dans le manuscrit de Paris [1].

Mais nous reviendrons en détail sur ces rajeunissements successifs de nos vieilles chansons. Nous nous proposions uniquement d'établir ici une théorie générale.

Résumé et conclusion de cette histoire des remaniements de nos poëmes.

En résumé, les remaniements subis par nos épopées nationales pendant le cours du douzième siècle et au commencement du treizième, se réduisent aux suivants :

PREMIÈREMENT, ON CHANGE LES ASSONANCES EN RIMES. Mais pour ce travail il est souvent nécessaire, absolument nécessaire de changer, non pas seulement un mot, mais plusieurs; non pas seulement quelques mots, mais un vers tout entier, et même d'écrire plusieurs vers au lieu d'un, à cause des difficultés de la rime.

De là, en second lieu, DES ADDITIONS PLUS OU MOINS CONSIDÉRABLES A LA PREMIÈRE VERSION,

Lesquelles donnèrent l'idée d'en finir avec les demi-mesures, avec les atermoiements, et de CHANGER PAR UNE RÉDACTION TOUTE NOUVELLE L'ANTIQUE RÉDACTION DE

[1] Tels sont les principaux *rajeunissements* que les poëtes des douzième et treizième siècles imposèrent à la jeunesse de nos premiers poëmes. Mais ce ne furent pas les seuls. Parfois ils mirent en vers de douze syllabes des poëmes qui avaient été primitivement écrits en décasyllabes, etc., etc.

CHAQUE COUPLET. Bientôt même on ne devait plus respecter ni le nombre ni l'ordre des couplets dans chaque poëme.

A chacune de ces trois phases correspond plus particulièrement un certain nombre de nos chansons de geste. Néanmoins il faut bien se persuader que les procédés que nous venons de décrire n'ont pas été employés à l'exclusion l'un de l'autre; il faut se persuader qu'au contraire on les a souvent appliqués tous à la fois dans la même chanson. C'est surtout en histoire littéraire qu'il faut se garder des règles sans exceptions.

CHAPITRE VIII.

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE (SUITE). — LES RAJEUNISSEURS. — LEUR PHYSIONOMIE, LEURS SEPT TRAVAUX.

Physionomie des rajeunisseurs de nos premiers romans.

Après avoir étudié la nature des remaniements que nos poëmes nationaux ont subis dans le cours des douzième et treizième siècles, il ne sera pas inutile d'examiner la physionomie des remanieurs. Ce ne sont pas, en général, de véritables poëtes, comme les auteurs de nos premières chansons. Un abîme sépare le *Roland* d'Oxford du *Roland* de Paris. Le souffle du prémier poëte est remplacé par une élégance un peu diffuse. Les remanieurs sont plus lettrés, plus *cléricaux* que leurs prédécesseurs : ce sont des gens d'une société moins militaire, plus délicate, plus fine. Ils se scandalisent

quelque peu des rudesses de leurs devanciers, et, d'une main polie, ils effacent les traits les plus durs de l'œuvre primitive. Et, comme ils sont mis en demeure d'exposer, au commencement de leurs poëmes, pourquoi ils ont ainsi retouché les chants de l'âge précédent, ils donnent plusieurs raisons de cette singulière entreprise. Ces raisons peuvent être ramenées à trois.

Les uns remanient les anciens poëmes parce qu'ils les trouvent trop barbares.

Parmi les poëtes de la seconde époque, les uns ne dissimulent pas l'horreur qu'éprouve leur nature délicate pour la barbarie originelle des poëmes qu'ils se proposent de rajeunir. Écoutez un des rajeunisseurs de la *Chanson d'Ogier* : entendez avec quel dédain il parle de son devancier et de son modèle : « Ces gens-là, dit-« il, ces poëtes de l'ancien régime avaient un bou-« clier pour violon et une épée pour archet. » Voilà comment ces poëtes de la jeune école raillaient les vieux trouvères, et les raillaient en les pillant. Certain jour, deux écoles furent nettement en présence : l'école héroïque et l'école semi-héroïque. L'école du douzième siècle qui se mourait, l'école du treizième siècle qui naissait ; le siècle de Philippe-Auguste luttant contre celui de Godefroy de Bouillon, j'allais dire Euripide luttant contre Eschyle. Les jeunes poëtes, comme nous venons de le dire, n'étaient pas indulgents pour les vieux. Certains remanieurs, cependant, étaient plus modestes et moins insulteurs. Ils s'attaquaient uniquement à la forme trop imparfaite, et non pas à la pensée trop rude de leurs devanciers. Graindor, au commencement de la *Chanson d'Antioche*, avoue qu'il rajeunit l'œuvre de Richard le Pèlerin, parce qu'elle était écrite en assonances :

Oï l'avés conter en une autre chançon ;
Mais n'estoit pas rimée ensi com nous l'avon ;
Rimée est de novel et mise en quaregnon...

Les autres, parce qu'ils trouvent des lacunes considérables dans l'œuvre de leurs devanciers.

Une seconde raison alléguée par les remanieurs du treizième siècle, ce sont les prétendues lacunes que leurs devanciers ont laissées subsister dans leur œuvre incomplète. En tête de vingt poëmes, on trouve ce mensonge. Et c'est toujours, « le meilleur » de l'histoire, que les autres trouvères ont aussi laissé dans l'ombre. Nous savons à quoi nous en tenir sur le compte de ces lacunes. Elles n'existaient réellement que dans l'imagination des nouveaux trouvères, qui étaient ravis de trouver dans la vie d'un héros une ou plusieurs années inoccupées, pour l'envoyer pendant ce temps courir de nouvelles aventures.

D'autres enfin, parce que les vieilles chansons leur paraissent contraires à l'histoire.

Enfin, il est des remanieurs qui ne se gênent pas pour inculper la véracité de leurs devanciers: « Ils « ont faussé toute l'histoire, » disent ces scrupuleux historiens, « et nous allons la redresser. » Ainsi parlent des poëtes de troisième ordre, qui n'ont pas même la notion du fait historique, qui vont insérer dans leur récit mensonges sur mensonges, qui imagineront des péripéties impossibles et ridicules. Ce sont ces gens graves qui, en parlant des poëtes leurs prédécesseurs ou des poëtes leurs contemporains, poussaient ce beau cri: « Ils ont faussé l'histoire! »

Chose singulière, quelque ingrat, quelque rebutant que fût ce métier de remanieur (car c'était un métier véritable), il se trouva des poëtes pour l'exercer uniquement. Oui, certains trouvères renoncèrent à *trouver*, pour rajeunir une série de poëmes antérieurs. Ils abdiquèrent volontiers toute originalité pour se consacrer à ces rajeunissements que le succès couronna. C'est ainsi que Graindor a remanié la *Chanson d'Antioche*, d'après Richard le Pèlerin, celle de *Jérusalem*, très-probablement d'après le même poëte, et enfin *les Chétifs*, « d'après un poëme provençal de Guil-

laume IX, ou d'après un trouvère d'Antioche. » Cette dernière attribution, nous l'avouons, est tout à fait hypothétique. Mais le type des remanieurs, c'est Adenès. Dans Graindor de Douai, il y a plus qu'un versificateur : il y a un vigoureux chrétien et un poëte vigoureux, qui n'a dû faire perdre à ses modèles que très-peu de leurs rudes couleurs et de leur austère simplicité. Graindor de Douai, traduisant en vers rimés les vieux vers assonancés de Richard le Pèlerin, c'est en quelque manière le Tintoret copiant un tableau du Titien. Adenès, au contraire, est bien loin de son modèle. Comparez ses *Enfances Ogier* à ce premier chant de la *Chevalerie d'Ogier*, que l'on attribue communément au vieux Raimbert de Paris. C'est Greuze copiant un tableau de Rubens. Il est élégant, il est poli, il est descriptif. Il parle une langue d'une pureté parfaite, et le sait bien. Les beautés épiques ne sont pas absentes, mais elles sont transformées. Huit mille vers suffisent à peine à Adenès là ou Raimbert n'en a dépensé que trois mille. Adenès coupe, trempe de beaucoup d'eau le vieux vin de notre épopée primitive; mais ce vin était tellement généreux qu'il conserve encore quelque chaleur, qu'il réveille encore le cœur endormi, qu'il fait vivre. Toutefois nous l'aimerions mieux sans mélange, dans toute la saveur de son ancien bouquet.

Telles sont les considérations générales que nous voulions présenter sur les rajeunisseurs de nos poëmes; mais il est temps d'entrer tout à fait dans le détail, et de les voir à l'œuvre.

Le *remanieur* est au travail : sa tâche ne manque pas d'une certaine rudesse, ni de certaines difficultés.

Voilà devant lui, voilà sur son *lettrin* le très-précieux manuscrit qu'il doit « rajeunir ». Usons de notre privilége d'ubiquité, entrons dans la chambre du poëte. Écoutons-le parler, et voyons-le écrire.

Les sept travaux d'un rajeunisseur de nos poëmes.

Le manuscrit qu'il s'agit de rajeunir est de petite taille, et il est facile de le reconnaître pour un manuscrit de jongleur. Il est d'une écriture antique ; il date de cent ans, de cent cinquante ans peut-être. Si nous en lisons une page, nous nous convaincrons qu'il renferme uniquement des vers assonancés par la dernière voyelle sonore. Mais ces assonances mêmes nécessitent un rajeunissement ; car elles ne sont plus ni comprises ni aimées des contemporains de notre arrangeur. Les chansons de geste se lisent plus qu'elles ne se chantent : il faut, il faut des rimes, des assonances par la dernière syllabe. C'est à ce changement que va d'abord travailler le rajeunisseur.

Son premier travail consiste à changer un vers assonancé contre un vers rimé.

Le texte de la chanson originale porte ces vers :

> Ço duinset Deus, le filz sancte Marie,
> *Einz que jo vienge as maistres porz de Sizer,*
> L'anme del cors me seit oi departie [1]...

Il importe de changer l'assonance du second vers qui est véritablement par trop primitive. Le nouveau trouvère opère aisément ce changement, et écrit :

> Or proi à Dieu, le fil sainte Marie,
> *Que ains que veigne en France la garnie,*
> Soie la moie arme de mon corps departie [2]...

Autre exemple. Le texte ancien porte ces vers barbarement assonancés :

> Il jut anuit sur cele ewe de *Sebre,*
> Jo ai cunté n'i ad que ·VII· *liuées* [3]...

[1] *Chanson de Roland,* texte d'Oxford, éd. Th. Müller, vers 2938-2940.
[2] *Chanson de Roncevaux,* ms. de Paris.
[3] *Chanson de Roland,* texte d'Oxford, éd. Th. Müller, 2758, 2759.

Cela ne pouvait demeurer ainsi. Le rajeunisseur remplace ces deux vers par les suivants :

Desor le Sebre a sa gent aünée
N'a que ·V· lieues là où ele est jostée[1]...

C'est à chaque page, à chaque couplet qu'il est nécessaire de faire de ces petits changements, et telle est la première tâche du rajeunisseur. En deux mots, elle consiste « à changer un vers assonancé contre un vers rimé ».

Son second travail consiste à traduire, *par l'effet de la nécessité*, un seul vers assonancé par plusieurs vers rimés.

Mais il n'est pas toujours possible à notre arrangeur de faire de tels changements VERS PAR VERS, sans dépasser dans sa nouvelle version les proportions de l'ancienne. C'est ainsi qu'il lui est absolument nécessaire de traduire parfois un seul vers assonancé par plusieurs vers rimés. Et pourquoi ? parce que, dans son arsenal de rimes, il n'en a pas une qui soit vraiment équivalente à l'antique assonance. Il faut deux vers au lieu d'un, deux vers qui délayent l'idée. Voici par exemple dans un couplet en *on* de la première *Chanson de Roland*, voici ce vers : « Li quenz Rollanz li trenchat ier le destre poign [2]. » Le rajeunisseur sent bien que les oreilles, ou plutôt que les yeux de ses contemporains supporteraient difficilement le son *oin* dans une tirade en *on*. Que fait-il ? Il cherche un équivalent d'un seul vers, et ne le trouve pas. Alors, il se résout sans trop de peine à écrire ces deux vers qui sont d'une singulière platitude : « Li cons Rollant qi ait maleïçon — De son braz destre li a fait un tronçon [3] ». Dans un autre couplet en *on*, le vieux poëte avait mis ce vers : « De sun paleis uns bels veltres acurt [4] ». D'un côté,

[1] *Chanson de Roncevaux*, texte de Paris.
[2] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 2701.
[3] *Roncevaux*, texte de Versailles.
[4] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 2563.

I PART. LIVRE II, CHAP. VIII.

acurt n'est pas admissible au treizième siècle dans une laisse en *on ;* d'un autre côté, il n'est pas aisé de remplacer ce vers par un seul vers en *on :* le nouveau poëte y eût perdu ses peines. Il fera deux vers au lieu d'un, et, sans hésiter, écrira sur son parchemin : « Lez un palais par grant aatison — En cort un autres plus irez d'un lyon[1]. » Un de ses confrères, ayant à résoudre le même problème, écrit ailleurs ces deux autres vers : « Atant en vit un autre en un landon — Et descendoit del grant palais Karllon[2]. » Les exemples ici ne sont que trop abondants, et c'est ce qui explique à nos lecteurs pourquoi les chansons de gestes, si brèves à l'origine, sont devenues si longues. A chaque couplet, les rajeunisseurs traduisaient plusieurs fois un vers ancien par deux nouveaux : c'est ainsi qu'un poëme de cinq mille vers devenait bientôt un poëme de huit mille vers....

Son troisième travail consiste à traduire, *sans nécessité*, un seul vers assonancé par plusieurs vers rimés.

Ces longueurs, du reste, n'étaient pas trop désagréables aux nouveaux trouvères : tout au contraire, ils s'y plaisaient. Leurs manuscrits étaient plus longs ; ils avaient plus de copie, comme nous dirions aujourd'hui. Ainsi, après leur second travail qui consistait « à traduire *quand il était nécessaire* un vers assonancé par plusieurs vers rimés », les voyons-nous se livrer à une troisième tâche qu'ils s'imposent très-volontairement et qui consiste « à remplacer *sans aucune nécessité* un ancien vers par plusieurs nouveaux ». Dans les vieux poëmes, les tirades en *ant* étaient véritablement rimées ; le rajeunisseur n'avait pas besoin d'y toucher : elles pouvaient passer sans aucun changement radical dans un manuscrit du treizième siècle. Sans aucun changement ! Vous connaissez bien peu les habitudes et les

[1] *Roncevaux*, texte de Paris.
[2] *Roncevaux*, texte de Versailles.

tendances de nos remanieurs. Ne faut-il pas qu'ils délayent les anciennes chansons? qu'ils fassent *plus long?* « Ço dist Malprimes : le colp vos en demant [1], » avait chanté le premier poëte. « C'est bien court, dit le nouveau ; c'est déplorablement sec et concis. Décidément je mettrai deux vers à la place de celui-là, d'autant que la rime est des plus aisées. » Et il écrit : « Ce dist Malprimes : Molt i a mors des Frans, — Le « premier cop vóil-je, vos le demans [2]. » Et le tour est fait : le rajeunisseur n'a pas perdu son temps : sa chanson compte un vers de plus. Mais un autre rajeunisseur, travaillant sur le même vers, n'est pas si modéré que son confrère ; au lieu d'un vers, il en veut quatre, et écrit : « Ce dist Marprimes : Mar do« terez noiant, — Demein arez un eschac issi grant. — « Ainc Sarazins n'ot onqes tant vaillant : — De la ba« taille le primer cop demant [3]. » L'idée primitive, ici, a été singulièrement noyée, mais qu'importe? Le nouveau trouvère a gagné trois vers.

Dans le roman primitif, je trouve encore ces trois décasyllabes :

> Or veit Rollanz que mort est sun ami,
> Gesir adenz, à la tere sun vis,
> Mult dulcement à regreter le prist [4].

Le rajeunisseur exploite ce texte si simple et y trouve la matière de deux vers de plus :

> Molt fu Rollans correciez et marris
> Quant voit celui qui tant fu ses amis
> Mort à la terre, contre Orient son vis,

[1] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, v. 3200.
[2] *Roncevaux*, texte de Paris.
[3] *Roncevaux*, texte de Versailles.
[4] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, 2024-2026.

Ne poet muer que ne plort et sospirt:
Molt doucement à regreter le prinst[1]...

Et remarquez les mots *contre Orient* mis à la place de ceux-ci : *à la terre sun vis*, où l'on trouve une image trop grossière, trop réaliste. De telles transformations, ou plutôt de telles déformations d'idées se rencontrent presque à chaque vers dans ces poëmes prétendus rajeunis, à la composition desquels nous voudrions en ce moment faire assister nos lecteurs. Mais les citations se pressent sous notre plume : il faut s'arrêter.

Notons cependant que les rajeunisseurs ne travaillaient pas seulement sur des poëmes assonancés, sur des textes d'une haute antiquité. Ils remaniaient souvent des chansons déjà rimées, et dont le texte avait lui-même été remanié. Ils s'ingéniaient à les allonger : leur grande préoccupation était de doubler le nombre des vers de leur prédécesseur. Mais, en outre, ils faisaient de petits changements littéraires pour dévisager un peu la première œuvre. Le modèle qu'ils ont sous les yeux porte-t-il les vers suivants :

Tiels i vint fix de povre vavassor
Qui au partir resenblera comtor[2].

le copiste voudra faire une petite modification pour se donner un air d'originalité, et il écrira :

Tex i vint filz de povre vavassor
Qui au partir *sera dux ou contor*[3].

[1] *Roncevaux*, texte de Paris. — Le texte de Versailles n'a que quatre vers :

Li cons Rolant quant vit mort son amis
Gesir adenz contre Orient le vis,
Ne puet muer ne plore et n'en ait pis,
Si docement à regreter lo pris...

[2] *Chanson d'Aspremont*, B. I., ms. 2495 (ancien 8203), f° 66.

[3] *Chanson d'Aspremont*, B. I. 123 Lavall. f° 1, v°.

On pourrait peut-être reprocher un petit solécisme au copiste, mais enfin il y a un changement. De même, si le premier trouvère a écrit ce vers : « Car après Deu a sor tos la valor [1] », le second poëte qui ne veut pas être un Sosie, écrit : « Qui amprès Deu a de tos la valor [2] ». Ce dernier vers est stupide, mais l'auteur put passer pour un poëte original... du moins à ses propres yeux.

Le quatrième travail des *remanieurs* consiste à changer complétement les consonnances de certains couplets.

Les trois premiers travaux du rajeunisseur ont porté sur le vers et non sur le couplet épique [3]. Il est temps d'en arriver à ce couplet.

[1] *Aspremont*, 2495, f° 66, v°.

[2] *Aspremont*, 123 Lav. f° 1, v°.

[3] Nous voulons réunir ici un certain nombre d'exemples qui fassent bien comprendre ces trois premiers travaux de nos rajeunisseurs :

I. Un vers assonancé remplacé par un vers rimé.

ROLAND, texte d'Oxford.	Texte de Versailles.
A icest mot venuz i est dux Neimes,	Là i vint Neimes et Fochiers de Vilence,
Prent Trencendur, muntet i li reis magnes.	Li dus Ogiers qui fu de grant bobance
Paien s'en turnent, ne volt Deus qu'il remainent.	Li paien tornent, car il sunt en balance
Or unt Franceis iço que il demandent.	Et li Franzois les suigent sans dotance.
(Vers 3621-3624.)	

Texte d'Oxford.	Texte de Versailles.
Mi Damnedeu, je vos ai mult servit.	Mi Damedeu, je vos ai mot servi.
Tutes voz ymagenes [vos re] ferai d'or fin.	Tos vos images fis faire à or bruni.
[Cuntre Carlun deignez me guarantir.]	Contre Karlon me soyez hui ami...
(Vers 3492-3494.)	

Texte d'Oxford.	Texte de Paris.
Carles li magnes, cum il vit l'amiraill,	Quant Karlemaines a véu l'amiral
E le dragon, l'enseigne e l'estandart,	Et le dragon et l'enseigne roial,
De cels d'Arabe si grant force i par ad,	Et cil d'Arrabe mainent grant baptistal,
De la contrée unt purprises les parz,	Illuec ont entreprins la contrée d'un va
Ne mès que tant cum l'empereres en ad,	Li bon Fransois, li nobile vassal
Li reis de France s'en escriet mult halt.	Qui sont venu de France la roial ;
(Vers 3329-3334.)	Dist l'empereres.....

Texte d'Oxford.	Texte de Paris.
La forchéure ad asez grant li ber,	Li amiraus ot li cors figuré,
Graisles ès flancs e larges les costez,	Graisles par flans, le cors gent et moslé,
Gros ad le piz, belement est mollet.	Gros ot le pis et large le costé...
(Vers 3157-3159.)	

Texte d'Oxford.	Texte de Paris.
Ki guaresis Jonas tut veirement	Vos garisistes Jonas tant doucement
De a baleine ki en sun cors l'aveit [enz]...	De la balaine où prinst harbergement..
(Vers 3101-3102.)	

Texte de Versailles.

Qi garesis Jonas tot voirement
De la balene et del mortel torment...

L'arrangeur est-il embarrassé d'un couplet à assonances difficiles? Son embarras est de courte durée : il

TEXTE D'OXFORD.	TEXTE DE VERSAILLES.
Je vos cumant qu'en Sarraguce algez;	Je vus comant c' à Saragoze alez
Marsiliun de meie part nunciez	Marsilion de moie part nunciez,
Contre Franceis *li sui venut aider*,	Contre François *sui venuz toz haitiez:*
Se jo truis[*l'*]*o*[*st*], *mult grant bataille iert;*	*Se ge's ateing, toz seront destranchiez.*
Si l'en dunez cest guant ad or pleiet,	*Se li donez cest gant qi est ploiez,*
El destre poign si li faites chalcer,	*El destre puing, voiant toz, li fichez,*
Si li portez cest [*bast*] *uncel d'or mer,*	*E cest baston qi est d'or entaliez,*
Et à mei venget pur reconoistre sun feu.	*Puis viegne à moi reconostre ses fiez...*
(Vers 2673-2680.)	

TEXTE D'OXFORD.	TEXTE DE PARIS.
E Deus! dist Carles, *ja sunt-il là si luinz!*	Damle Dex peres, *par la tote dousor,*
Cunsentez mei e dreiture e honur...	Consentez moi et droiture et honor...
(Vers 2429-2430.)	

TEXTE D'OXFORD.	TEXTE DE PARIS.
E! Durendal, bone, si mare fustes!	Hé! Durendart, de bonne connéue,
Quant jo n'ai prod, de vos nen ai mais cure.	Quant je voz laisse, grans dolors m'est créue..
(Vers 2304-2305.)	

II. UN VERS ASSONANCÉ REMPLACÉ, DE NÉCESSITÉ, PAR PLUSIEURS VERS RIMÉS.

ROLAND, TEXTE D'OXFORD.	TEXTE DE VERSAILLES.
Ço dist Marsilie : Carles li emperere	Ce dist Marsile : Oiez raison membrée;
Mort m'ad mes homes, ma terre deguastée.	Karle de France a mot sa gent menée,
(Vers 2755-2765.)	Morz a mes homes et ma terre gastée...

TEXTE D'OXFORD.	TEXTE DE VERSAILLES.
Et prenent sei à braz ambesdous por loitier	A bras se prenent, mot fu Karle blicez,
Mais ço ne set quels abat ne quels chiet.	*Luitient et sachent, mais ne sui aisiez*
(Vers 2552-2553.)	*De nommer vus qi i remest haitiez...*

III. UN VERS ASSONANCÉ REMPLACÉ SANS NÉCESSITÉ PAR PLUSIEURS VERS RIMÉS.

ROLAND, TEXTE D'OXFORD.	TEXTE DE PARIS.
Clere est la noit e la lune luisant,	Clere est la nuis et la lune luisans.
Carles se gist, mais doel ad de Rollant	Karles se gist, mais grainz [est] et dolans,
E d'Oliver li peiset mult forment,	Por son neveu fu tristes durement
Des.XII.pers de la franceise gent	Et d'Oliver fu greves molt forment,
[Qu']en Rencesvals ad laisset mort	Des doze pers a merveillos ahan,
sang[l]enz...	Ensanble o euls de.XX.M. combatans:
(Vers 2512-2516.)	Et li fel Gaines, li cuivers souduians
	Tous les vendi as paiens mescreans...

TEXTE D'OXFORD.	TEXTE DE VERSAILLES.
Muntet li reis e si hume trestuz...	Monte li rois, o lui ses vavasors,
(vers 3679.)	Ogiers et Nemes et Jufroiz l'amoros.....

TEXTE D'OXFORD.	TEXTE DE PARIS.
Li empereres repairet veirement,	Li empereres est vers nous repairans,
Sil' m'a nunciet mes més li Sulians,	Ce m'a noncié Blasmes li Surians

change complétement l'assonance. Voici un couplet qui commence ainsi :

Challes tramet ces bries au preu conte de Flandre
Que il vign' à Paris o sa riche compaigne, etc.[1].

L'arrangeur n'en veut pas ; il recourt à la consonnance *aire* pour faire un couplet analogue :

Challes mande par bries au riche duc Orsaire
Que il vign' à Paris san point de targe faire, etc.[2].

Le duc Orsaire est un personnage ultra-mythique, mais il fallait un nom terminé en *aire*, et certes on ne pouvait mieux choisir. Déjà le remanieur de la *Chanson de Roland* avait eu recours à ce même Orsaire, dont il avait fait un roi. Au lieu de l'ancien vers : « Deven mes hom, en fied le te voeill rendre[3] », il avait trouvé ces deux vers ; « Deven mes hom,

.X.escheles en [a faites] mult granz ;	Que.X.eschielles a devisé molt grans ;
Cil est mult proz ki sunet l'olifant,	Cil est molt prouz et vistes et vaillans
D'un graisle cler racatet ses cumpaignz	Par cui alaine bondist li olifant.
E si cevalcent el premer chef devant.	Li cuens Rollans et Olivers li frans.
(Vers 3190-3195.)	Cil .II.estoient de fiers contenemans.
	Karles vient sà qui nos iert sur corant
	Devant les autres est premiers chevauchans.

TEXTE D'OXFORD.	TEXTE DE PARIS.
Les.III.enfanz tut en un fou ardant...	Les.III.anfans sauvastes ausiment
(Vers 3106.)	En la fornaise que mal n'orent nolent...

TEXTE D'OXFORD.	TEXTE DE VERSAILLES.
Ensembl' od vos.XV.milies de Francs,	Ensanble o vos.XX.M.Parisant,
De bachelers, de noz meillors vaillanz.	Tuit baceler et nobile conquerant.
Après icels en avrat altretant.	Et après vos en ira autretant,
Sis guierat Gibuins et Lorrains.	Qi avant aus iront tot detrazant.
Naimes li dux et li quens Jozerans	Si's guiera dan Richer le Normant,
Icez eschieles ben les vunt ajustant.	Ceste bataille n'ira pas cohardant.
S'il troevent l'ost, bataille iert mult grant.	Ogier et Naymes, en qi je me fi tant,
(Vers 3019-3025.)	Feront la terce, car preu sunt et vaillant.
	Ses autres genz va mot bien ordenant,
	Se trovent ou, bataille feront grant...

[1] *Jean de Lanson*, ms. 2495, f° 24, v°, et 25 r°.

[2] *Jean de Lanson*, même manuscrit, 25, r°. Les deux couplets appartiennent à deux rédactions différentes.

[3] *Chanson de Roland*, texte d'Orford, vers 3593.

je te ferai doaire — D'une grant terre qui fut au roi Orsaire [1] ». Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que le quatrième travail des rajeunisseurs consistait à changer complétement les consonnances de certains couplets. Le très-précieux manuscrit de *Jean de Lanson* a conservé la trace vive de cette double rédaction [2].

Leur cinquième travail consiste à supprimer entièrement certaines tirades, et surtout à ajouter un certain nombre de *laisses* toutes nouvelles.

Mais certaines autres tirades gênent trop la bonne volonté des rajeunisseurs : ils les suppriment. En conscience, nous ne pouvons considérer ces suppressions comme un travail. Il n'en est pas de même pour les couplets que les arrangeurs ajoutent à l'œuvre de leurs devanciers : ces couplets ne sont pas rares. Il

[1] *Roncevaux*, texte de Versailles.

[2]

JEAN DE LANSON (Ms. de la B. I. 2495, f° 24, v° 25, r°.)	JEAN DE LANSON (même ms., f° 25, v°.)
Challes tramet ces bries au preu conte de Flandre	Challes mande par bries au riche duc Orsaire
Que il vign' à Paris, o sa riche compaigne ;	Que il vign' à Paris san point de targe faire.
S'en ira à Lanson la [fort] cité soutainne.	Cil oï la nouvele qui ne se vout retraire.
Por Roland delivrer et sa riche compaigne.	Il a mandé ces hommes et pourquiert son afaire.
Li quens mande Flamans sans nule demourainne.	A Paris sont venu sans querir point d'essoine.
Et furent bien .VII.C. à lances et as ensaignes	Sor Sainne se logierent qu'il ne vourent el faire.
Et paserent Aras et pus Roie et Compaigne	Karles les voit venir, s'a drecié son viaire.
Et vindrent à Paris et eslogent sor Sainne.	Voiant François, en jure le vrai cors saint Ylaire
Karles fu as fenestres de la grant tour hautaine	Que au duc de Lanson toura tout son repaire.
Et voit Flamans loger, de Dammedieu les saigne,	Guenes respont en bas, li cuivers de put'aire :
Moult menace Jehans qu'il li toura son regne.	Ains aurois de vos gens grant ennui et contraire,
Guanelons dist embas, qui fu de pute ouvrainne :	Car, ains que revingnes, cuit-je tel chose faire :
Karlemaine, ains aurois éu mainte soufrainne.	.X. mil de vos barons ferai à la fin traire.

Et le couplet suivant appartient plus complétement encore à la première rédaction ; mais il n'a pas été l'objet d'un remaniement particulier dans la seconde version. Ou plutôt, l'on pourrait dire que le trouvère a puisé en deux anciens couplets pour en composer un nouveau :

Challes tremet ses bries au roi Yon de Gascoigne
Que il vigne à Paris à .XIIII.M. hommes ;
Si ira à Lanson, qu'il en a grant besoigne.
Quant sil out la parole, tel joie n'out-il onques.
Il s'est acheminés qu'il n'i quit autre essoine,
Et trespasse les terres et les contrées longues
Et out en sa compaigne et maint duc et maint conte.
Moult menasat Jehan qu'il li feront grant honte,
Ne le porra garir li ors de tout le monde.
Trespasse le païs et la contrée toute.
C'est avis qui les garde, que ce soit tous li mondes.
Karles les voit venir, si lor va à l'encontre.
(B. I., 2495, f° 25, v°.)

est souvent plus facile d'ajouter que de corriger : c'est ce qu'ont bien senti les trouvères du treizième siècle : ils ont beaucoup ajouté. Est-il besoin de citer l'exemple bien connu des commencements de la bataille de Roncevaux ? Les remanieurs ont ajouté je ne sais combien de laisses ou tirades qu'ils ont scrupuleusement consacrées à décrire l'un après l'autre chacun des douze pairs et chacune de leurs armes [1]. C'est d'une longueur épuisante, mais cela tient de la place. Citons un exemple moins illustre. L'auteur de la plus ancienne version d'*Aspremont* décrit d'une façon vive et touchante la première nuit après la bataille : « Entre les oz n'avoit qu'un petit plain, — N' i ot la nuit ne cortois ne vilain — Qui ainz menjast ne char ne vin ne pain — Ainz n'i manja chevals orge ne fain. — Li vassal furent et travaillé et vain : — Li aucant tiennent les chevals par le frain — Et tote nue l'espée en l'autre main [2] ». Ce tableau est pittoresque, on ne saurait en disconvenir. Le remanieur l'a singulièrement gâté [3]. Il a même supprimé le vers qui faisait le plus image : « Li aucant tiennent les chevals par le frain »; mais en revanche, il a trouvé que le besoin se faisait sentir d'ajouter en cet endroit un petit couplet; il a donc intercalé le suivant qui n'ajoute rien au précédent :

Soz Aspremont, entre ·I· tertre et un val,
La nuit i jurent maint nobile vassal

[1] Ces fragments du texte de Paris ont été publiés par M. Paulin Paris, qui les a expliqués et commentés à son cours du Collége de France.

[2] Aspremont, 2495, f° 128 r°.

[3]
Entre les oz n'ot *onques* qu'un sol plain :
Onques n' i ot ne cortois ne vilain
Cui i mengast une mie de pain,
Ne n'i manga chevax herbe ne fain.
Li vassal gissent e doulereus e vain ;
Tote nuit tienent lor espée an lor main.
(*Aspremont*, 123 Lavall. f° 29 r°.)

Et li navré jurent anmi un val
Ilueques traient ·I·doulereus jornal :
Il ne font ris, joie, ne jeu, ne bal,

Que de milliers de ces couplets nous pourrions transcrire ici, au grand ennui de nos lecteurs! Il est peu de ces additions qui ne soient du dernier médiocre.

En sixième lieu les rajeunisseurs ont modifié plus ou moins profondément les idées mêmes de leurs devanciers.

J'arrive tout naturellement à parler du sixième travail de nos rajeunisseurs. Il ne porte plus sur le vers ni sur le couplet épiques, mais sur les idées mêmes qui sont exprimées dans nos poëmes. Nous avons déjà fait remarquer, et nous ferons voir plus d'une fois que tous nos poëtes n'ont pas appartenu à la même école politique. Il en est de royalistes, il en est de féodaux. Un rajeunisseur se permet volontiers de modifier non-seulement les mots, mais encore les idées de ses devanciers, lorsque ces idées ne sont pas les siennes. Nous avons plusieurs manuscrits d'*Anséis de Carthage*. Ce poëme se termine par le récit de la mort de Marsile. Charlemagne l'adjure encore de se convertir : le vieux païen résiste à toutes les remontrances « de l'empereur de France ». Il ne cherche qu'un prétexte pour demeurer dans son infidélité, dans ses ténèbres. Voyant aux derniers degrés du trône de Charles de pauvres gens mal vêtus, il demande à l'empereur quels sont ces misérables, et comme on lui répond que ce sont des messagers de Dieu (des moines mendiants et des pauvres) : « Ce sont més Dieu qui por la povreté — Vivent et prendent de nostre charité » ; il refuse d'embrasser une religion où les propres représentants de Dieu sont l'objet de si peu d'honneur et de respect. Or l'un des deux manuscrits que nous avons sous les yeux raconte cette anecdote avec une mauvaise volonté évidente contre

les clercs et les moines noirs ; l'autre au contraire la raconte, s'il est permis de parler ainsi, sans aucun voltairianisme. Comparez plutôt :

Du manuscrit 12458.

... Sire, fait-il, or oiés mon pensé,
Quel gens sont ce à vo destre costé,
Et cil deça qui plus bas sunt posé,
Cil gris vestu, cil autre couronné,
N'ont mie à armes mult longuement esté.
Et cil par terre qui si sunt debouté
A cui en a le remanant doné ?..... etc.

Du manuscrit 793.

Le roi Marsile a Karlon apielé :
Sire, dist-il, or oiés mon pensé.
Quel gens sont chou à cel destre costé
Qui cointemént sont vesti et paré ?
Et cil dechà qui plus bas sunt posé,
Cil noir vestu *qui si haut sunt tonsé,*
QUI SUNT DE GRAISSE GARNI ET BOUSOUFLÉ,
Cil gris vestu, cil magre descarné,
Quel gent sunt chou cil jeune coroné,
A ces mantiaus qui sunt de vair fouré ?
N'ont mie as armes, je cuic, lontems esté.
Et cil à tiere qui là sunt debouté
A cui on a le remanant donné ?
Ques gens sont chou, dites ent vérité ?... etc.

Cet exemple fera bien saisir, pensons-nous, l'esprit avec lequel certains trouvères modifiaient ou défiguraient la pensée de leurs prédécesseurs. De tels exemples sont encore très-fréquents. Est-il besoin d'ajouter qu'en dehors de l'esprit de parti, l'amour-propre des rajeunisseurs les poussait trop facilement à ces étranges modifications ? Un des arrangeurs de la *Chanson de Roland* [1] était Parisien sans doute, et ne fut pas légèrement étonné de ne pas trouver dans le poëme original l'éloge des Parisiens. Il ajouta cet éloge *propria manu*, et modifia dans ce sens un des couplets de la chanson primitive. Le vieil auteur avait dit : « Ensemble od vos .XV. milies de Francs, — De bacheler, de nos meillors vaillanz [2] ». Le remanieur remplace avec avantage ces deux vers par les suivants, qui sont pleins d'outrecuidance : « Ensemble o vos .XX. M. Parisant — Tuit bacheler e nobile conquerant ». Ce poëte, naïf en son orgueil, eût été bien

[1] Texte de Versailles.
[2] *Canson de Roland*, texte d'Oxford, v. 3019, 3020.

capable d'écrire un livre sur les *Victoires et conquêtes...* des Parisiens.

Bornons-nous à ces détails. Puissions-nous avoir suffisamment démontré, par des exemples dont nous avons à dessein restreint le trop grand nombre, que les six principales occupations des rajeunisseurs, des arrangeurs de nos chansons de gestes étaient les suivantes :

Changer un vers assonancé contre un vers rimé ;

Remplacer, *en cas de nécessité absolue*, un vers assonancé par plusieurs vers rimés ;

Faire la même modification *sans aucune nécessité*, et dans le seul but de donner plus de longueur au poëme ainsi rajeuni ;

Changer les assonances de tout un couplet ;

Supprimer, et surtout ajouter des couplets entiers ;

Modifier enfin, suivant leurs propres idées, les idées mêmes et l'esprit des chansons originales.

Le septième et dernier travail des arrangeurs de nos poëmes consiste à refaire en *alexandrins* une chanson d'abord écrite en *décasyllabes*.

Mais nous avons supposé jusqu'ici que les rajeunisseurs se servaient du même vers qu'avaient employé leurs prédécesseurs, du décasyllabe. Il est cependant arrivé, plus d'une fois, que les arrangeurs ont changé le rhythme même de l'œuvre qu'ils défiguraient en la copiant. Ils ont écrit en lourds alexandrins une œuvre qui avait été primitivement chantée en décasyllabes vifs et légers. C'est ce qui notamment est arrivé pour *Huon de Bordeaux*, pour *Ogier le Danois*, pour *Jourdain de Blaives*. Et tel est le septième et dernier travail des rajeunisseurs de nos vieux poëmes.

CHAPITRE IX.

REMANIEMENTS SUCCESSIFS DE NOS CHANSONS DE GESTE (SUITE DU PRÉCÉDENT). — EXPOSÉ, PAR ANTICIPATION, DE CES REMANIEMENTS SUCCESSIFS DEPUIS LE TREIZIÈME SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS.

Il est nécessaire de sortir ici des limites que nous avons fixées à notre « période de splendeur » et, pour présenter un tableau d'ensemble, d'esquisser rapidement les principaux traits de la « période de décadence ». Nous reviendrons plus tard en détail sur chacun de ces traits, mais il faut aujourd'hui, il est même absolument nécessaire que nous sachions quelle a été la destinée générale de nos romans depuis leurs origines jusqu'à nos jours.

Or nous nous sommes arrêtés vers le milieu du treizième siècle, et nous avons déjà fourni un long chemin.

Résumé rapide de toute l'histoire de nos épopées nationales jusqu'au XIII[e] s.

Parties des forêts de la Germanie sur les lèvres des barbares qui franchirent le Rhin, nos chansons nationales, sous la forme de cantilènes tudesques, retentissent militairement dans toutes les assemblées et sur tous les champs de bataille, pendant toute la durée de la première race.

Faute de sujet digne d'elles, faute de matière épique, ces cantilènes rudes et sauvages allaient s'éteindre dans la bouche des Francs, lorsque surgit Charlemagne qui fournit en abondance aux poëtes populaires des sujets nationaux, des sujets glorieux. Et les cantilènes renaissent; et, pendant toute la durée de

la seconde race, elles reprennent une force nouvelle; et de très-bonne heure il arrive qu'elles quittent le vêtement de la langue tudesque pour prendre celui de la langue vulgaire. Ce sont toujours de petits poëmes, semi-lyriques, semi-épiques, célébrant toujours comme les chants primitifs de la Germanie les origines et les héros de la patrie : *originem gentis conditoresque*. Et cet état dure environ jusqu'à la fin du dixième siècle.

Vers le onzième siècle, plusieurs de ces cantilènes sont soudées plus ou moins habilement les unes aux autres. Et voilà nos premières épopées, nos premières chansons de gestes. Elles se développent; on y reconnaît de moins en moins la trace des anciennes soudures : nous possédons dès lors des romans en quatre ou cinq mille vers, très-grossièrement assonancés, en vers décasyllabiques, rudes, sanglants, sauvages, germaniques si ce n'est par la langue, du moins par l'esprit, pleins de beautés sublimes et farouches. Telle est notre première rédaction de la *Chanson de Roland*.

Viennent les gens du douzième siècle, plus délicats, plus élégants, amis du beau langage. On ôte aux anciens poëmes leurs assonances barbares par la dernière voyelle : on leur substitue des assonances plus complètes par la dernière syllabe. Cette opération nécessite de grands changements dans le corps du même vers; quelquefois on est forcé de composer deux vers au lieu d'un. Parfois même on se permet jusqu'à trois vers au lieu d'un seul. Ainsi se présentent les poëmes du douzième siècle.

Enfin, dans la seconde moitié du douzième siècle et dans la première moitié du treizième, on en finit avec ces ménagements et on arrive à des rédactions entière-

I PART. LIVRE II, CHAP. IX.

ment nouvelles. Ces rédactions sont encore pour la plupart en vers de dix syllabes, mais elles sont beaucoup plus longues : et il n'est pas rare de lire à cette époque des poëmes de huit à dix mille vers...

Voilà où nous avions fait halte. Reprenons maintenant notre route.

Histoire anticipée des épopées françaises depuis le XIII[e] siècle jusqu'à nos jours.

Le quatorzième siècle est loin d'être le siècle de la concision : tout au contraire. La chronique et la poésie ont d'insupportables longueurs. Les gens de ce temps-là ont les oreilles rebattues des anciens romans : il leur faut tout au moins de nouveaux détails, des rajeunissements dans la forme. Alors apparaissent d'énormes poëmes, pénibles, laborieux, et longs, longs, longs. Vingt mille vers ne font pas peur aux poëtes, et, dit-on, aux lecteurs de ce siècle courageux. Encore ces vers sont-ils de lourds alexandrins. Le « délayage » est le caractère de cette littérature : quelques gouttes de notre ancienne poésie épique en des quantités prodigieuses d'eau claire. Il y avait là de quoi épuiser les courages les plus héroïques : un immense dégoût envahit en effet les intelligences du quatorzième siècle. « Assez de vers comme cela, » s'écria brutalement le public blasé. Il y a toujours des auteurs pour répondre aux demandes renouvelées des lecteurs de leur temps. On se mit donc à rédiger des romans en prose : nouvelle phase.

Au XIV[e] siècle, on délaye les anciennes chansons en de longs poëmes de quinze à vingt mille vers.

Au XV[e] siècle nos romans sont mis en prose.

Les premières rédactions en prose n'apparaissent guère avant le quinzième siècle[1]. Un critique ingénieux a voulu voir dans leur naissance et dans leur succès l'influence victorieuse de la bourgeoisie, tandis qu'il voit dans les longues épopées en vers du qua-

[1] C'est l'avis de M. Victor Le Clerc, si compétent en ces matières; c'est ce qu'atteste l'étude très-attentive que nous avons faite de presque tous les manuscrits de cette époque.

torzième siècle et de la première moitié du quinzième, l'influence de la noblesse, et surtout de la maison de Bourgogne[1]. Sans exagérer ces hypothèses, on y peut trouver beaucoup de vérité. Il est digne de remarque que le bourgeois n'aime pas les vers : il a, de nos jours, et il a dû toujours avoir un mépris souverain pour ce qu'il appelle « des idées creuses». Parlez-lui de la prose : c'est net, c'est bourgeois, cela se comprend. Les grands seigneurs au contraire se piquent de poésie, et les Bourguignons, voulant avoir d'énormes manuscrits magnifiquement enluminés, commandèrent de longs poëmes à leurs poëtes semi-officiels. La dimension du contenant eut cette influence sur la dimension du contenu. Mais la maison de Bourgogne passa et la bourgeoisie demeura : elle est immortelle. Le roman en prose triompha dans les manuscrits où il s'épanouit tout à son aise (nous avons vu *Renaud de Montauban* en plusieurs volumes : et quels volumes[2] !). Puis l'imprimerie arriva bien à point. On peut dire que les premières presses ont surtout gémi sous le poids des nouveaux romans en prose. Les Vérard, les Lotrian, les Benoît Rigaud, les éditeurs d'alors font de belles fortunes avec ces versions nouvelles dont nous nous réservons de faire voir plus tard l'ineffable absurdité. Rien, en effet, n'est moins épique que ces contes de fées : Barbe-Bleue remplace Roland, les singes remplacent les héros, les enchanteurs ont pris la place des anges. Et de nouveau le dégoût s'empare de toutes les intelligences françaises : cette fois ce sera pour longtemps.

C'est sous cette forme que l'imprimerie, aux XV[e] et XVI[e] siècles, leur donne une popularité nouvelle.

[1] M. d'Héricault, *l'Épopée française*.

[2] Ms. de l'Arsenal, B. L. F., n° 144. — Un manuscrit de la *Bibliothèque de Munich* (G, 15, n° 7), qui renferme UN ROMAN EN PROSE COMMANDÉ PAR LA MAISON DE BOURGOGNE, et plusieurs autres manuscrits de la même nature, montrent bien qu'il ne faut pas prendre à la lettre les idées de M. d'Héricault.

Au XVIIe siècle, commence pour nos épopées nationales la période de l'oubli.

Nous entrons dans la période de l'oubli. Le dix-septième siècle mérite à bien des égards d'être appelé le siècle de l'ingratitude. Il fut ingrat envers nos antiquités nationales, d'une ingratitude telle que je n'en connais guère de plus scandaleuse dans toute l'histoire littéraire. Je ne crains pas de trop m'irriter contre un Boileau faisant commencer à Villon l'histoire de notre poésie et effaçant de son doigt sec et janséniste cinq siècles de nos annales intellectuelles. Un vers de l'*Art poétique* où il est parlé de « l'art confus de nos vieux romanciers »; voilà le résumé que « le législateur du Parnasse » daigna faire de cinq beaux siècles français et chrétiens. Dans toute la société lettrée, c'était le même oubli : on rivalisait d'ingratitude.

Nos vieux romans ne sont plus connus et goûtés que dans les campagnes. Commencements de la Bibliothèque bleue.

Mais nos vieilles légendes étaient toujours imprimées par milliers et lancées par milliers dans les campagnes qui en faisaient toujours leurs délices : ce sont les origines de la Bibliothèque bleue. Par malheur, ces versions en prose ne rappelaient guère les anciens poëmes; elles étaient le plus souvent empruntées aux stupides incunables des Vérard et des Lotrian. L'oubli s'épaississait de plus en plus autour de ces débris de l'épopée nationale; chaque année enlevait de nombreux lecteurs à ces livres populaires. On ne les connaissait plus que de réputation dans les villes, et ce n'est certes pas le dix-huitième siècle qui devait leur rendre leur antique popularité.

Au XVIIIe siècle, la *Bibliothèque des Romans* de M. Paulmy rend une certaine popularité à nos vieux poëmes de plus en plus défigurés.

Cependant le dix-huitième siècle s'occupa de nos vieux poëmes. Un esprit aventureux et fin, M. de Paulmy d'Argenson résolut d'exploiter nos romans qui étaient encore l'objet d'une curiosité vague. Il les enchâssa dans sa *Bibliothèque des romans;* mais, hélas! qu'ils étaient rajeunis, ou plutôt défigurés! On avait été chercher dans les vieux cimetières ces vieux

guerriers du douzième et du treizième siècle, on les avait exhumés tout chargés de leurs hauberts, leurs heaumes en tête, leurs lances et leurs épieux en main. Puis on les habilla en jolis seigneurs du dix-huitième siècle, on leur passa des bas de soie, des épées en verrou, des vestes brodées. On leur apprit ensuite le beau langage, on les fit parler comme des héros de boudoir. Tels sont nos pauvres vieux poëmes dans la *Bibliothèque* de Paulmy d'Argenson : nous y reviendrons. Ce n'est pas d'ailleurs la dernière déformation que devaient subir nos malheureuses épopées.

La Bibliothèque bleue est aujourd'hui le dernier asile de la gloire de nos épopées nationales.

La *Bibliothèque bleue*, telle que nous la voyons aujourd'hui se glisser dans les maisons de paysans, est sans doute le dernier outrage que nos vieilles chansons seront appelées à subir. Qui ne les connaît, ces petits livres, laids, difformes, sur gros papier gris, racontant les aventures des *Quatre Fils Aymon* et les *Conquêtes du grand Charlemagne?* Qui n'aimerait ces *bois* délicieusement grossiers, représentant par exemple Renaud, Alard, Guichard et Richard se tenant tous les quatre avec une majesté roide sur la croupe complaisante du seul cheval Bayard? Pauvres petits livres, mal imprimés, mal écrits, mal divisés, je ne puis cependant me défendre d'une profonde émotion à la vue de vos pages grisâtres et de vos gravures ridicules. Oui, je suis ému, comme aussi je l'étais quand, aux portes des églises d'Italie, on me vendait d'informes petits libelles en vers italiens, qui racontent encore aujourd'hui la gloire et les exploits des héros français, des héros de nos épopées. Je les aime, ces petits livres bleus et je les conserve précieusement sur le rayon le plus aimé de ma bibliothèque. Les voilà, ces mêmes fictions qui ont eu une si grande destinée; qui ont créé et mis au monde toutes les littératures de l'Europe chrétienne;

qui étaient déjà dans toute la maturité de leur gloire quand la littérature italienne n'existait pas encore; qui ont pour mieux dire tout précédé dans le monde intellectuel des langues néo-latines. Les voilà, ces fictions qui ont tour à tour été :

Résumé et conclusion.

Des cantilènes germaniques, courtes, fortes, guerrières;

Des chants populaires en langue vulgaire;

Des poëmes composés d'une série de cantilènes plus ou moins visiblement juxtaposées ou plutôt soudées l'une à l'autre; des chapelets de cantilènes;

Des chansons de geste, comme celle de *Roland*, en quatre ou cinq mille vers décasyllabiques, assonancés par la dernière voyelle sonore; héroïques, militaires, demi-barbares ;

Des chansons de plus en plus développées au douzième et surtout au treizième siècle;

Des poëmes en dix, quinze, ou vingt mille vers au quatorzième siècle, sous l'influence probable de la maison de Bourgogne et des grands seigneurs de cette époque;

Des romans en prose au quinzième et au seizième siècle;

Des romans habillés à la moderne, défigurés, méconnaissables, au dix-huitième siècle, dans la *Bibliothèque* de Paulmy d'Argenson ;

Et enfin des récits en prose, écourtés, arrangés, déformés, et néanmoins populaires, qui, sous le nom de *Bibliothèque bleue,* jouissent encore d'une belle popularité au milieu de nos campagnes reconnaissantes. Car les paysans ont eu de la mémoire à l'endroit de nos épopées, et les villes seules ont eu de l'ingratitude.

CHAPITRE X.

REMANIEMENTS SUCCESSIFS DES CHANSONS DE GESTE (SUITE ET FIN). — SOUS QUELLES FORMES SE PRÉSENTE TOUR A TOUR LA MÊME FICTION ÉPIQUE DEPUIS LES ORIGINES DE NOTRE ÉPOPÉE JUSQU'A NOS JOURS?

Pour faire comprendre les vicissitudes des épopées françaises depuis le XIIe s. jusqu'à nos jours, il est nécessaire de citer quelques exemples.

Quelle que soit la clarté des pages qui précèdent, il serait malaisé de bien saisir par quelle série de transformations ont successivement passé nos épopées nationales, si nous nous contentions de cette exposition théorique, si nous ne donnions pas quelques exemples. Il nous est donc venu à la pensée de prendre deux ou trois épisodes de nos chansons de geste, et de les faire passer tour à tour sous les yeux de nos lecteurs, avec les habits divers dont ils ont été revêtus à travers les siècles.

Plusieurs épisodes de nos chansons de geste vont être présentés au lecteur sous toutes les formes qu'ils ont revêtues.

Nous avons choisi tout d'abord un épisode d'*Ogier le Danois*. On lit, au commencement du beau poëme attribué à Raimbert de Paris, une scène émouvante que le trouvère a su rendre avec une heureuse énergie. Charles, le grand empereur, a envoyé des ambassadeurs à Gaufroi, duc de Danemark. Sans craindre la colère de celui dont la voix faisait trembler le monde, Gaufroi renvoie à l'empereur les messagers français, après leur avoir injurieusement fait couper les cheveux et la barbe. Voilà les malheureux ambassadeurs qui, la rougeur au front et les yeux bas, se présentent ainsi mutilés à la porte du palais impérial. Charles s'indigne : il apprend l'outrage du Danois; il veut se venger. La vengeance lui

LA COLÈRE DE CHARLEMAGNE, premier épisode tiré d'*Ogier le Danois*.

sera facile : il a précisément en otage le fils du duc Gaufroi. Il le fait venir. Le jeune Ogier arrive, et Charles lui annonce sans préambule qu'il va lui faire trancher la tête. Mais, par bonheur pour l'otage, de mauvaises nouvelles arrivent de l'Italie ; Rome est menacée par les Sarrasins. L'empereur porte sa colère de ce côté, et accorde à Ogier un sursis inespéré, qui va permettre au Danois de courir à ses aventures, et au poëte Raimbert d'écrire un poëme en douze chants.

C'est donc à Raimbert de Paris, que nous devons sans doute la première forme qu'ait reçue cet épisode, du moins la première qui soit parvenue jusqu'à nous. On remarquera la beauté rude de ces vers qui, dans tous les couplets féminins du poëme, sont assonancés par la dernière voyelle. Charlemagne y est montré inexorable jusqu'à la fin, et Ogier y est représenté tremblant devant la mort. C'est naturel, c'est vrai. Le roi des jongleurs, Adenès, qui a « mis en bon français » la première partie du poëme de Raimbert, est l'auteur de la seconde rédaction ; ses vers, assonancés par la dernière syllabe, sont plus purs et plus élégants ; mais il y a du remplissage, de la redondance. Charles se laisse fléchir par les prières de Naimes, oncle d'Ogier, et Ogier lui-même ne tremble pas un seul instant. Adenès eût cru se déshonorer en donnant des sentiments humains à un tel chevalier.

Mais voici un nouveau poëme sur le même sujet, où nous retrouvons la même légende encore plus défigurée. C'est une chanson de la fin du quatorzième ou du commencement du quinzième siècle. Que de longueurs, grand Dieu ! Le vers de douze syllabes se traîne mortellement. Ogier bavarde comme un mauvais avocat ; les barons objectent à Charles la raison d'État ; le lecteur bâille. Nous sommes presque heureux de quitter

ces méchants vers pour une méchante prose. Notre épisode, en effet, comme tout le roman d'*Ogier*, a été mis en prose au seizième siècle ; mais cette prose, hélas ! est une traduction servile du roman en vers qui vient de nous induire en bâillement. Elle conquit néanmoins, grâce à l'imprimerie, un succès beaucoup plus durable et beaucoup plus universel. La *Bibliothèque des Romans* elle-même ne put faire oublier cette version détestable, qui a circulé longtemps dans les petites villes et dans les campagnes. Néanmoins le passage de la *Bibliothèque des Romans* est tellement curieux qu'il était nécessaire de le reproduire ici, comme la dernière forme ou plutôt comme le dernier outrage qu'ait subi l'œuvre héroïque du trouvère du douzième siècle. On lira dans le roman du dix-huitième siècle, « qu'Ogier n'avait pas donné de ses nouvelles à l'aimable Élizène, les postes n'étant pas alors organisées avec la même régularité qu'aujourd'hui. » Et tout le reste est à l'avenant : il serait difficile de s'élever à un pareil niveau de sottise et d'ignorance[1].

[1] I. LA COLÈRE DE CHARLES, ÉPISODE D'OGIER-LE DANOIS. — *Le duc de Danemark, Gaufroi, ayant insulté les ambassadeurs de Charlemagne, l'empereur ordonne qu'on tranche la tête au jeune Ogier, fils de Gaufroi. Les mauvaises nouvelles qui arrivent de Rome et les supplications de ses barons décident Charles à différer cette exécution.*

1re FORME. (XIIe siècle.) Poëme en vers de dix syllabes, assonancés. Beaucoup de naturel, une simplicité un peu rude.

En son palais est li rois retornés :
Ogier demande son prison forosté.
Isnelement l'emmainne Guimer
Le castelain cui il ot comandé :
« Ogier, dist Kalles, vos m'estes forosté.
Vos savés bien com Gaufrois m'a mené
Qui mes messages m'a fait si vergonder,
Corones faire et les grenons coper.
En mon vivant me sera reprové,
Mais, par mon cief, mult chier le comparés :
Je vos ferai tos les membres coper... »
— « Sire empereres, dist li Danois Ogiers,
Ben me poés ochire et detranchier ;
Se vus le faites, che sera grant peciés.

Nous avons choisi comme second exemple un épisode d'*Amis et Amiles*. C'est peut-être le seul poëme

Gaufrois mes peres ne m'ot mie mult chier
Qui envers vos me fait forostagier. »
Lors regarda l'enfes par le planchier :
Si vit la sale emplir de chevaliers...
« Sire, dit l'enfes, nobile chevaler,
Li rois mes sires me volt faire escillier.
Por Dieu, vos pri, li glorieus du ciel
Que envers lui m'aidiés à replegier. »
Et ils repondent : « Biaus enfes, volontier
L'em prierons, se il vos vuet aidier. »
Quatorze conte li sunt chaû au pié,
Qui tot le prient et manaje et pitié :
« Que puet cis enfes se Gaufrois t'a boisié ? »
De la parole est li rois corochiés :
« Baron, dist-il, traiés-vus ent arier.
Car par l'Apostre c'on à Rome requiert,
Je li ferai tos les membres trenchier ;
Je ne voil mie que essample i pregniés,
Se nus de vos laist son fil ostagier.
Se il le fait, nel reverra jà liet. »
Chil dient : « Sire, con vos plaira, si ert.
Mais ains nus hom qui ert des cristiens
Ne se pena d'enfant si empirier. »
Es la roïne qui revient dou mostier ;
Et li baron la prisent à proier
Qu'au roi requerre qu'il ait merci d'Ogier.
Et la roïne vient au roi sans targier,
Mult docement li commence à proier :
« Rendez-moi, sire, icest enfant Ogier ;
Dedens ma cambre en ferai un huissier.
Se Dex m'aït, mult m'ara grant mestier. »
Et dist li rois : « Em perdon emproiés,
Car nel rendroie por tot l'or desos ciel. »
Et dist la dame : « Enfes, ne puis nient.
Cil te garisse qui en crois fu dreciés. »
Qui dont oït li dansel gramoier,
Ses poins détordre et ses cheveus sacier
Et tot derumpre son hermiere delgié :
Par soie amor plorent cent chevalier,
Serjant e dames, puceles e mollier,
Qui tot prièrent por Deu merchi d'Ogier.
Et li rois jure le baron saint Ricier
Jà lor proiere ne li ara mestier...

(*La Chevalerie Ogier de Danemarche*, poëme de Raimbert de Paris, v. 104-174.)

IIe FORME. (XIIIe siècle.) Poëme en vers décasyllabiques, rimés. Style châtié, plein d'élégances et de redondances.

... Charles li rois qui moult fist à prisier
De par sa terre fist ses briés envoier
Pour ses barons qui lui doivent aidier :
Car Danemarche vorra toute essillier,
Toute vorra faire à terre trébuchier.
Mar li ont fait orgueilleus destourbier:

dont nous trouvions *à l'origine* une rédaction *première* en langue latine : nos Bibliothèques sont pleines de

Gaufroi le cuide faire comparer chier.
A Saint-Omer a fait mander Ogier
Pour lui apendre ou pour vif escorchier.
Quant Mahaus ot d'Ogier ainsi plaidier
Tel duel en ot (de ce n'estuet cuidier
C'on ne péust faire ne pourchacier
Chose qui plus li péust près touchier).
Car quant le vit sor le cheval liier,
Toute pasmée remest deseur l'erbier :
Pour lui moru de duel (mentir ne quier)
Avant que fussent passé ·II· mois entier.
Ogier enmainent; ne vorrent delaier.
Droit à Paris vinrent sans plus targier.
Li pluseur prirent Damedieu à proier
Que il le laist sain et sauf repairier
Et le destourt de mort et d'enconbrier.
Maint en convint de pitié lermoier.
Quant ces nouveles sot Namles de Baivier,
Cui cele chose devoit moult anvier,
Au roi s'en vint, sel prent à arraisnier :
« Sire, dist-il, par le cors saint Richier,
« Mal voulez faire, je nel vous quier noier,
« Quant vous Ogier voulez à mort jugier.
« En ceste terre trop ariés cuer lanier ;
« Mais se à droit en voulez esploitier,
« Ogier ferez sanz plus tant respitier
« Que à Gaufroi nous puissons aprouchier.
« S'en forteresse le poons assegier,
« A vos engiens li faites convoier.
« Vus ne porrez Gaufroi plus courroucier,
« Lui ne sa gent de riens si esmaier. »
Tout ce disoit Namles pour detrier :
Car son neveu avoit moult de cuer chier :
« Namles, dit Charles, bien fait à otroier... »
(*Les Enfances Ogier*, Bibl. imp. 1471.)

IIIe FORME.
(XIVe s.)
Poëme en vers de douze syllabes, et qui généralement est beaucoup plus développé que précédents.

[Or] est li bers Oger du chastel departis :
Par devant le roy Charle fu amené et mis
Et devant les messages qui crient à hauts cris :
« Venjance te prions, Charle de Saint Denis.
« Vecy le fils Gauffroy : il est nos anemis,
« Ce que père forfait doit comparer le fils. »
Quant Ogier les entend, si fu tous esbaïz,
A genouls se jetta moult [piteux] et pensis.
« Ogier, ce dit li roys, or est ton corps trays
« Et tout par le tien pere qui doit estre haïz.
« Je t'en condempne à mort, voians tous les marquis. »
— « Mercy ! ce dist Ogier, empereres gentils,
« Aies pitié de moy pour Dieu de paradiz,
« Et se mon pere n'est venus en ce paiz
« Ainsi comme il devoit et qu'il avoit promis;
« Hoir [suis] de sa contrée, et, s'il estoit fenis,
« Je tenroie la terre et le noble paiz.

Vies des saints Amis et Amile, et nous en possédons des manuscrits qui remontent au douzième, peut-être même au onzième siècle. Nous allons donc offrir d'abord

« Homage vous en fays [en foy] et en servis
« De moi entièrement, et sera [i] vos subgiz.
« Et me donnés office qui soit li plus petis :
« Si vous feray homage volentiers, non envis.
« Rois, j'ai une marrastre dont li corps soit bruïz :
« Et mon pere la croit : pour ce en vaut-il piz.
« Bien vouldroit ma marrastre que je feusse fenis
« Pour [ce que] son fils teinst en sa main les prouffis.
« Vois, je suis le droit hoir pour tenir le païs :
« Hommage vous en fay et le feray toudis.
« Et se mon peres a aus messagiers mespris,
« Tant leur donrray du mien, par le corps Jehu-Cris,
« Con jugeront les prince et li barons gentils.
« Et en feray penance du tout à leur devis,
« Pitié seroit, s'ensi estoie à la fin mis
« Pour une male femme de quoy je suy haïs. »

Ogier parla au roy et bien et sagement ;
Et li rois li a dit : « Tout ce ne vault noient ;
« Forostagé vos a vo pere laidement,
« S'en perderés le chief par le mien serement. »
Il a dit a ses hommes : « Or tost, delivrés m'ent. »
Adont parla Ogier de cuer piteusement.
A Naimon de Baviere grande pitié en prent
Et à Houel de Nantes qui moult ot hardement
Et à Oedon de Langres et au conte Florent,
Sanson et Manessier, et des autres granment :
S'en sont venu au Roy. Dit lui ont doucement :
« Empereres de France, pour Dieu omnipotent,
« Aies en vous pitié de ce damoisel gent,
« Car le sien père l'a tray villainement.
« Car c'est le plus beaux enffes qui soit ou firmament.
« Encor a-il ·XI· oncles et maint noble parent.
« Il n'a si gentil homme en tout le casement.
« Et se li enffes meurt par vous si faittement
« Vous en acquerés certes des anemis granment. »
« — Ne m'en chaut, dist li roys, je n'en donne noient
« De trestout le linage si grant come il s'estent.
« Car honis soit mon corps trestout entierement
« Se je ne fay destruyre Ogier à mon talent. »
« — Sire, ce dist dus Naymez, par le mien serement,
« Vous vous ferés haïr de trestoute vo gent.
« Et se besoing vous croist d'estre en aucun content,
« Vous ne treuverez prince en tout vo tenement
« Qui vous veuille servir ainsi ne autrement. »
— « Sy feray, dist li rois ; par foy, s'on ne les pent.
« Ne suy-je roy de France par droit engendrement ?
« S'il avoit home nul dessoubs le firmament
« Qui voulsist reveler contre moy nulement,
« Maudis soit le mien corps de Dieu omnipotent
« Si je ne me vengois de son corps tellement

notre épisode sous cette forme... Amis est frappé de la lèpre, et ce châtiment lui a été infligé par la justice cé-

« Que li autre en seroient esbay grandement.
« Mourir feray Ogier... »
(*Ogier le Danois*, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 190-191.)

IVe FORME. (XVe-XVIe siècles.) Version en prose, imprimée dans un incunable sans date, et calquée sur la rédaction en vers du XIVe siècle.

... Et ne tarda guères le chastellein que il n'amenast Ogier le Dennoys au roy Charlemaigne; si se vint getter le dit Ogier le Dennoys devant luy en luy requerant pardon, dont le roy eut grant pitié. Mais les messagers ainsi oultragés, qui là estoient, si leverent un grand cry et demanderent vengeance leur estre faite pour refrener leur vitupere et rabaisser la gloire et folle hardiesse de son pere. Et à ce leur prestoit bien l'oreille le roy et éust voulontiers fait trencher la teste à Ogier le Dennoys, n'éust esté le bon duc Nesme de Baviere qui tant benignement et tant amoureusement lui remonstra la grant perte qu'il feroit de mettre à mort le jeune Ogier tant humble, noble et honneste et comblé de toutes vertus. Or le roy voyant si irreparable dommage, tyrannie et deshonneur que son pere avoit fait à ses messagiers et seigneurs qui là estoient presens, esméu d'ire à cause que en son nom ce malefice avoit esté fait, le reputoit aussi grief et autant encontre son honneur come s'ou lui éust fait en sa propre personne. Et lors, tant pour la foy mentie de son père comme de l'outrage fait aus ditz messagiers, condamna le dit Ogier avoir la teste trenchée et recepvoir mort, presens toute sa baronie. Adonc s'escria le povre jeune Ogier : « Ha! sire, pour Dieu mercy. « Vous cognoissez, sire, que de tout cecy je suis innocent et suis demouré « comme serf à vous vendu. Si povez de moy faire tout à vostre bon plaisir et « voulenté. Et ne cuide point que mon pere soit si inhumain de me vouloir lais- « ser ainsi destruire. Mais, sire, pour ce qu'il a ung autre filz que moy de ma « marrastre qui m'est très ennemie; et voulentiers seroit cause de ma destruc- « tion pour augmenter la prosperité de son filz. Or, touchant le service et hom- « mage en quoy il vous est tenu, laissez mon père là; car, sire, vous con- « gnoissez que je suis son seul et vray héritier. Pour ce, je vous requier en nom « du benoist glorieus Jesus qui pour le rachapt des humains souffrit mort et « passion, que il plaise de votre grace royalle avoir pitié et mercy de moy. Et « plaise à votre royaulté me recepvoir et retenir pour vassal; et au plaisir du « Créateur, en vos affaires je m'enploiray si bien que vostre noble seigneurie « aura cause de soy contenter de moy. Et au regard des nobles messagiers « ainsi opprimez et blecés, de ceste heure je me submetz leur reparer tout en « ce point qu'il plaira à la noble baronie en ordonner. Car tant que j'auray « terre ne seigneurie, jamais ne fauldray. » Nonobstant tout, le doulx parler de Ogier ne contente en rien le roy. Mais dist à Ogier : « Cela ne sert de rien; « car pour le parjurement et oultrage de vostre orgueilleux et despiteux père, vous « y perdrés la vie. Car c'est la vraye reparation et la justice qui en ce cas appar- « tient. Sus, dist le roy au prevost, faictes le incontinent mourir. » Or s'escrie le povre Ogier le Dennoys : « E! mère de Dieu, comme souffrez-tu mourir ung « innocent pour la deffaulte de son père? A! dame, je me recommande à ta très « saincte grace. » Si se tourna un peu à cartier, et avisa Nesme de Baviere de qui il se sentoit plus familier que de nul autre chez le roy; si luy gesta l'œil de pitié en luy recommandent son piteux cas. Adonc se sont assemblés tous les

I PART. LIVRE II, CHAP. X.

leste parce qu'il s'est jadis rendu coupable d'un faux serment pour sauver la vie d'Amile. Amis et Amile (nous l'avons dit), c'est Oreste et Pylade, c'est Pythias et Damon. Le pauvre lépreux, inconnu de tous, arrive dans le pays qu'habite son ami : il se fait conduire vers lui. Amile entend de loin le bruit de la crécelle qui annonçait à cette époque l'approche d'un lépreux ; ému de compassion, il envoie à l'infortuné sa coupe pleine d'excellent vin. Or, Amis possède une coupe toute pareille qui lui a été donnée, comme celle d'Amile, par le pape de Rome. A ce signe, Amile reconnaît son libérateur, son ami, la meilleure moitié de lui-même ; il tombe aux bras d'Amis, il le couvre de baisers. Le lépreux est aussitôt introduit dans la maison d'Amile et on le conjure d'y passer le reste de sa vie. Ici s'arrête notre épisode ; Amile ne tardera pas, comme nous l'avons vu, à sacrifier à son ami la propre vie de ses enfants.

L'auteur de la légende latine a rendu ce beau récit

barons et pers de France. Et tout remonstre au roy le piteux estat de jeune Ogier ; et comment il est innocent de tous ces inconvéniens et defaultes ; et que s'il le fait mourir, jamais baron en sa cour ne demourera de bon cœur, veu le noble lignaige dont il est : « car il a unze oncles très grans seigneurs et très vaillans en armes qui vous pevent grever quelquefois s'il vous survenoit quelques defortunes. » Et à ce respond le roy que de toute leur puissance il ne conte un bouton. « Car c'est ma royale ordonnance qu'il meure et prenne fin. »... (*Ogier le Dennoys, duc de Dannemarche, qui fut l'ung des pers de France, lequel avec l'ayde du roy Charlemagne chassa les paiens hors de Rome et remist le Pape en son siége.* Imprimé à Paris par Lepetit-Laurens, sans date.)

Vᵉ FORME. (XVIIIᵉ siècle.) Extrait de la *Bibliothèque des Romans.*

... Ce monarque prêt à passer les Alpes délibéra si, pour punir de sa félonie le roi de Danemark contre lequel il ne pouvait plus dans ce moment tourner ses forces, il ne traiterait pas son fils avec la dernière rigueur. Mais le duc de Bavière lui fit entendre qu'il agirait avec plus de justice et de noblesse en emmenant avec lui le jeune Ogier, et le faisant servir utilement dans son armée. Ce fut le parti qu'il prit et que Naimes alla lui-même annoncer à notre héros qui quitta sa prison en regrettant Elizène, mais n'osant pas trop faire connaître ses regrets parce qu'il était question de voler à la gloire... (*Bibliothèque des Romans*, février 1778, p. 83.)

en une prose claire, sonore, mais un peu prolixe. Ce texte enfin a toutes les qualités et tous les défauts des *Vies de saints* si nombreuses dont on composa une nouvelle rédaction à la fin du onzième, au commencement du douzième siècle. Les érudits modernes ont su découvrir, dans ces rédactions un peu longues, les éléments assez exactement conservés des *Vies de saints* les plus anciennes : beau travail et qui atteste la sûreté de vue à laquelle est arrivée la science contemporaine[1]. En ce qui concerne la vie de nos deux amis, il n'y a pas lieu de se livrer à ce triage délicat entre de nouveaux et d'anciens éléments. D'ailleurs, la légende latine fut remplacée dès le treizième siècle par une traduction littérale en langue française, que nous avons textuellement citée. La chanson de geste ne vient qu'au troisième lieu. Elle présente sans aucun doute les caractères d'un vieux poëme : vers décasyllabiques, assonances par la dernière voyelle, petit vers de six syllabes à la fin de chaque *laisse* ou couplet. Et néanmoins il règne dans tout le roman une certaine prolixité qui n'a rien d'excessivement primitif. Notre épisode en sera la preuve. Au quatorzième siècle cependant on ne sut plus se contenter de ce roman, qui était singulièrement vieilli : on crut le rajeunir en le mettant en dialogue. La fiction d'Amis et d'Amile est une de celles qui ont été dramatisées au quatorzième siècle : un très-précieux manuscrit de cette époque nous offre l'unique texte de ce Mystère. Nous n'avons aucune raison de ne pas avouer que cette littérature des *Mystères* est en général détestable, et le drame d'*Amis et Amile* n'y contredit guère, comme on en jugera par le fragment qui suit. Cependant il règne dans

[1] V. la *Vie de saint Bénigne*, par l'abbé Bougaud.

I PART. LIVRE II, CHAP. X.

cette scène je ne sais quelle naïveté tranquille et douce à laquelle on est bien forcé de trouver quelque charme. Nous n'en dirons pas autant d'une cinquième transformation qu'a subie notre légende dans une *Complainte* de la seconde moitié du quatorzième siècle. Ces deux dernières transformations, remarquons-le bien, sont particulières à notre poëme. Avec sa version en prose, notre roman retombe dans la loi commune[1] : cette

Ire FORME (particulière à la légende d'*Amis et d'Amiles*, XIe-XIIe siècle). Rédaction en prose latine. Elle offre les caractères de toutes les *Vitæ sanctorum* à la même époque.

[1] II. AMIS RETROUVE ET RECONNAIT AMILE, ÉPISODE D'AMIS ET AMILE. — *Le comte Amis est frappé de la lèpre ; il se présente à la porte d'Amile par lequel il est pas reconnu. Les deux amis se reconnaissent enfin après une longue séparation et tombent dans les bras l'un de l'autre.*

« Per Deum vos oro [dixit Amicus] ut non me hic dimittatis, sed ad domum comitis Amelii, amici et socii, me perducite. » At illi responderunt dicentes : « Semper tuis obedivimus preceptis, et, donec poterimus, tibi obedientes erimus. » Cumque festinanter perduxissent illum in urbem comitis Amelii, et ante ejus curiam tabellas more talium infirmorum tangerent, comes Amelius ut audivit, dixit cuidam servo suo : « Panem et carnem accipe et romanum sciphum optimo imple vino, et defer illi infirmo. » Minister vero jussum implevit et reversus dixit : « Per fidem, domine, quam tibi juravi, nisi sciphum tuum tenerem, profecto crederem illum esse quem habet infirmus, quia ambo videntur unius pulchritudinis ac magnitudinis esse. » At comes dixit : « Festina et adduc illum ad me. » Ut autem productus est ante comitem, interrogavit unde esset, aut qualiter talem sciphum adquisiisset. At ille dixit Bericano castro se fuisse oriundum et Rome a summo pontifice Deusdedit sciphum ac baptissimum accepisse, ibique hoc habuisse. Hiis auditis, statim cognoscit illum suum esse socium qui eum a morte retraxerat et filiam regis Francorum ei tradiderat uxorem. Projecit ergo se super illum, magnas emittens voces et crebras effundens lacrimas, osculando et amplexando eum. Sed et conjunx comitis cum hoc audisset, cucurrit, et, solutis crinibus, multas super eum effudit lacrimas, reducens ad memoriam qualiter Ardericum delatorem fortiter expugnavit. Post nimium vero luctum, in domum introduxerunt eum et in precioso thoro illum collocaverunt dicentes : « Mane nobiscum, Domine, donec anima tua egrediatur de carnis ergastulo... » (*Vita sanctorum Amici et Amelii*, B. I. 3550, 3632, 6188, etc. [1])

IIe FORME. (XIIIe siècle.) Traduction française de la légende latine qui précède.

« ... Je vos pri por Deu [dist Amis] que vos ne me lassoiz ici, mas me portez en « la cité à conte Amile, mon conpaignun. » Et cil qui voloient obeir à ses comandemenz le porterent lai où Amiles estoit. Et comancerent à resoner les tarterelles ainsi cum mesel on[t]acostumé. Et quant Amiles oï le son, si comandai à un sieu sergent qu'il po[r]tast à malaide dou pain et de la char, et plain son enap qui lui fu donez à Rome de bon vin. Et quant li sergenz oit fait le coman-

[1] Nous avons déjà fait observer que la légende latine d'Amis et d'Amile se trouve presque toujours dans les mêmes manuscrits que la *Chronique de Turpin*.

version est sans doute des dernières années du quinzième siècle : elle est, suivant nous, pleine de fraîcheur

dement son seigneur, il dit à repairier : « Par la foi, sire, que je vos ai, se je ne tenissem en ma main vostre enap, je cuidasse que ce fust cil que li malaidesai.... » Et Amiles li dit : « Va tot, et se l'amoine ceanz à moi. » Et quant il fu venuz devant son compaignun, il li demandai qui il estoit et comant il avoit acquis tel enap : « Je sui, dit il, de Briquain le chastel et li enaps me fu doné de l'apostoile de Rome qui me baptisa. » Et quant Amiles ce oït, se conust que ce estoit Amis ses compains, qui l'avoit délivré de mort, et li avoit doné la fille le roi de France à famme. Et tantost il se mist sor lui et commançai forment crier, plorer, et doloser, basier et embracier. Et quant ce oï sa famme, si corru[t] tote deschevoillée, plorant et demenant grant duel; quar ele avoit en memore ce qu'il avoit occis Ardré. Et tantost il le mistrent en un très bel lit et li distrent : « Demorez avez nos, beau sires, jusque à ce que Dex face sa volunté de vos... » (*L'amitiez de Ami et Amile*. B. I. Lav. 85.)

III° FORME. (XIII° siècle.) Chanson de geste en décasyllabes assonancés; chaque couplet est terminé par un petit vers de six syllabes.

... Ez à la porte le vaillant conte Ami :
Ses tarterelles commensa à tentir.
Bienfait demande por Deu qui ne menti.
« Que Dex me rande mon compaignon Ami
« Ou tex nouvelles me apreingne à oïr
« Par quoi je saiche s'il est ou mors ou vis. »
Li seneschaus prent le pain et le vin ;
Si en avale les degrez mauberins,
Au conte Ami le porte.

Li cuens Amis prent le pain et la char :
Garins et Haymes tendirent le hannap.
Li seneschaus qui nul mal ne pansa
I a tost mis le vin que il porta.
Touz en fu plains et rasez de ·II· pars.
Li seneschaus bien garde s'en donna :
Tous les degrez dou palais en monta,
A son seignor le conte.

« Vou m'envoiastes au preudome mezel ;
Malades est : il n'a souz ciel si bel
·I· hanap a qui moult fait à proisier
S'il et li vostres ierent entrechangié.
Dex ne fist home nul de mere soz ciel
Qui l'un de l'autre en polst rentrecier.
« Mainne m'i, frere, » li cuens li respondié,
Et cil respont : « Par mon chief, volentiers. »
Li cuens Amiles ne s'i volt atargier,
Dou compaingnon se voldra acointier,
Tornez s'en iert el borc à Saint Michiel.
Si n'en trouvarent mie.

Lors avalerent les degrez dou donjon :
N'en treuvent mie à la porte desouz.

I PART. LIVRE II, CHAP. X.

et de grâce et nous servira par là très-difficilement de transition pour en venir à la septième et dernière

Tornez en iert en la ville et el borc
Pour dou pain querre dont n'avoit encor prou.
Li cuens le sieult à force et à bandon;
Voit la charrete, li serf ierent entor.
Li cuens Amiles s'apuia as limons
Et li demande : « Sire, dont iestes vouz ? »
Et dist Amis : « Ne sai qu'en tient à vouz ?
« Ne veez vus que je sui uns lieprous ?
« Et quier Amile dont je sui desirouz.
« Quant je nel truis, moult en sui corresouz :
« Or voldrois mors iestre. »

Li cuens Amiles oï Ami parler,
Son conpaignon que moult pot desirer;
Sor la charrete va maintenant monter.
Il le commence baisier et acoler.
Sus en palais le fist tantost mener,
Sur un vert paile auffriquant d'outremer.
Là l'ont assiz, sel vuelent honorer.
Et Belissans la bele o le vis cler
Voit son seigneur; sel prent à apeller :
« Qui est cil, sires, gardez nel me celez,
Que je vus voi si grant joie mener?
— Dame, dist-il, par sainte charité,
C'est mes compains que je doi molt amer
Qui me garit de mort et d'afoler. »
Belissant l'oït, joie prinst à mener.
Adont le baise, sel prent à acoler,
Baise visage et la bouche et le nés :
Forment en font grant joie...

(Bibl. Imp., 860, f° 107. Dans cette version, le roman a 3460 vers.)

IV

IVe FORME (commune seulement à quelques fictions épiques, XIVe s.). Mystère dramatique en vers de huit syllabes. *Amis et Amiles* est qualifié de « Miracle de Notre-Dame ».

AMIS.

. . . .
Ha! monsieur, n'obliez mie
Ce povre ladre.

AMILLE.

Henry, vien avant, pren ·I· madre
Plain de vin, je te le commande,
Et du pain et de la viande,
Et porte à ce ladre dehors.
Que Dieu nous soiz misericors
Au derrain jour.

HENRY.

Monseigneur, g'i vois sans séjour.
— Frère : vez ci viande et pain,
Se tu as hanap, si l' atain
Pour ce vin mettre.

AMIS.

Chier ami, le doulx roy celestre
Doint à celui des cieulx la joie
Qui par vous ces biens ci m'envoie!
Mettez-ci, sire.

HENRY.

E gar à po que je vueil dire :
C'est ci le hanap mon seigneur;
Il n'est ni mendre, ni greigneur,
Mais tout ytel.

AMIS.

Cher ami, je ne scé pas quel
Le hanap vostre seigneur est.
Mais je sui de prouver tout prest
Que de lonc temps, je vous dy bien,

forme qu'ait reçue notre épisode, à la rédaction trop concise et trop sèche de la *Bibliothèque des Romans*.

Ce hanap-ci a esté mien
Et est encore.

HENRY.

Frere, je m'en tais quant à ore,
Mais vraiement ce semble-il estre.
— Mon seigneur, par le roy célestre,
Ce mesiau qui est à la porte
A un bon hanap boit qu'il porte,
Qui est d'argent, non pas de fust.
Je cuiday que le vostre fust
Par sainte foy.

AMILLE.

Voire, dya, alons y moy:
Je le vueil véoir à mon tour.
— Mon ami, Dieu vous doint s'amour!
Dont estes-vous?

AMIS.

Ne vous peut chaloir, sire doulx.
Vous veez que je sui lepreux
Qui à rien faire ne sui preux.
Tant y a, ce vous puis-je dire,
Querant m'en vois Amille sire
Que je tant à véoir désir.
Quant ne le truis au Dieu plaisir
Mourir voulroie!

AMILLE.

De vous baisier ne vous tenroye
Se j'en devois estre à mort mis.
Chier compains, vous estes Amis.
Vous ne le me povez nier,
Se ne me voulez renier
Amour et foy.

AMIS.

Ha! chier compains, quant je vous voy
De plourer ne me tuis tenir.
Certes ne cuiday ja venir
Jusques ici.

AMILLE.

Loez soit Diex quant est ainsi!
Amis, prenez le d'une part.
Et vous, Henry, que Dieu vous gart,
De l'autre part le soustenez
Et à l'ostel le m'amenez.
Je vois devant.

YTIER.

Or sus, et si l'alons suivant
Isnellement.

AMIS.

Pour Dieu menez moi bellement,
Mes chiers amis.......

(*Cy comence ·I· miracle de N. D. d'Amis et Amille, lequel Amille tua ses II enfans pour gairir Amis son compaignon qui estoit mesel. Et depuis les ressuscita Nostre Dame.* Bibl. imp., Fr. 820, f° 12 r°.)

Ve FORME (particulière à la légende d'*Amis et d'Amiles*; XIVe siècle). Complainte populaire où la fiction est étrangement défigurée.

... Li ladres s'en part qui ot le cuer destroit:
Son bon henap emporte, que durement amoit.
Li ladres erra tant et par chaut et par froit
Qu'en la ville arriva où ses compains estoit.

Le jour qu'il arriva, ses compains tenoit feste
De ses prochains amis; fut belle et honneste.
Li ladres orendroit devant l'ostel s'areste,
L'aumosne demanda pour Dieu le roi celeste.

Li ladres cria tant que chascun l'entendi.
On li porta du vin, cil son bon henap tendi.
Un varlet li a dit qui fu mal averti:
« Ce hanap n'est pas vostre »......

« Si est, ce dist li ladres, par Dieu le créatour. »
— « Par foy, dist li varlés, ainçois est mon segnor. »
Li varlés retourna, qui fu en grant errour;
A son seignor conta du bon henap le tour.

I PART. LIVRE II, CHAP. X.

Le marquis de Paulmy et ses secrétaires ont d'ailleurs corrompu la légende primitive d'après les plus mau-

Quant li sires oï du bon henap parler,
Le ladres et le henap fist devant lui mander;
Bien connut le henap, lors commance à plorer,
Devant tous ses amis va le ladre acoler.

Li riches hons reçoit le ladre en sa meson,
Contre lui l'asséoit, c'estoit droit et raison;
Mais sa fame li dit qu'il faisoit mesprison,
Car il estoit tout plains d'ordure et de puison.

Tant taria la dame nuit et jour son seignour
Que li ladres fu mis tout seul en un destour,
Où nus ne le véoit ne sentoit sa doulour
Se n'estoit le seigneur qui l'amoit par amour...

(*Le Dit des Trois Pommes.*)

VI° FORME. (XV°-XVI° siècles.) Version en prose.

« *Comment Miles congneut Amys son compaignon et coment il le receut doulcement.* »

Or arriverent Amys et les deux serviteurs à Clermont et amenerent au chastel leur charrette, et dedans le povre ladre qui avoit toute la chair navrée en plusieurs lieux de lèpre. Si bien advint que la donnée du comte se faisoit du relief de sa table aux povres de la ville, et y avoit plusieurs serviteurs qui estoient devalez en bas pour la departir. Quant l'ung des serviteurs vit ce povre ladre ainsi fort malade, il s'en court tant que il peut et lui va quérir du vin plain ung grant pot. Amys avoit sa coupe d'or, laquelle il luy emplit toute plaine de vin. Et quant le bouteiller advisa ceste couppe, si remonte tost amont en la sale et s'en vient au conte Miles et luy va dire : « Sire, il y a ung ladre là dehors qui boit dedans vostre couppe d'or ; quelque ung la vous a emblée ; car certes je l'ay veue entre ses mains. » Quant le conte l'ouyt, la couleur luy mua et appella son chamberlan et luy dist : « Où est ma couppe ? » Et il luy respont : « Sire, je l'ay enfermée. » Lors l'alla quérir et la monstra au conte. Adonc le conte ne fait nulle demeure, si se lieve et s'en vient jusques à la charrette : si buvoit le ladre dedans le couppe. Quant Miles le voit, si luy escrie : « Povre homme, dont vous vient ceste couppe dorée ? » Lors respont Amys qui avoit la chère tant piteuse, et dist : « Ha, a, conte Miles, povres gens sont à présent vilz et deboutez derriere : ne vous souvient-il point du temps ne de l'an que je feiz à Paris une bataille pour vous à l'encontre de Hardré que je occis de mon espée ? Or m'est maintenant demonstré mauvaisement l'amour. » Et quant Miles l'ouyt, si gecte sa veue sur luy et congnoist que c'est Amys son compaignon. Donc alla vers luy et luy dist : « Ha, a, beaulx compaings Amys, comme voicy povre destinée ! Comme avez vous ainsi mué vostre belle chair qui estoit si blanche et si polie en si vilaine ordure ! Hélas ! comme elle est maintenant navrée et laide ! Si en fault louer Dieu. » Lors le conte Miles se print à l'acoller et le baisa plus de trente fois d'une randonnée.

Quant le conte de Clermont vit Amys, doucement le baise et le prent entre

vaises versions. C'est toujours le même accident : la *Bibliothèque des Romans*, touchant à tout, a tout déshonoré; voulant tout rajeunir, a tout flétri.

Et maintenant, laissons encore une fois la parole à nos vieux poëtes et à leurs maladroits imitateurs.

ses bras et l'enporta en hault au palais où Bellissant estoit et luy dist : « Dame, voici Amys le bon chevalier, mon compaignon. C'est celui qui fist le champ contre Hardrés et qui si bien vous aida. Pour moi receut et endura moult de peine, et si vous espousa en mon nom. » Quant Bellissant l'ouyt, se seigne et va dire à Amys : « Sire, certes, moult povrement vous va : loé soit Dieu. » Lors le commence à acoler et baisier et luy monstre bon semblant et bonne chiere. Si luy dit Amys : « Ha ha, dame, ne m'atouchez : je ne suys mye si digne que vous aprouchez de moy si près : pour Dieu, reculez vous. » Mais certes Bellissant n'en fist riens ; ains elle et Miles le firent seoir au milieu d'eulx et commandent qu'il soit servy et honnouré comme eux. Puis, Miles le commença à regarder et, de pictié qu'il eut, pleure tendrement. Et quant la nuit fut venue, le bon Miles le porta coucher dedans son propre lit, voulsist ou non; nonobstant que assez le refusa. Et la belle Bellissant toute nuyt ne cessa oncques de le galer et gratter, et Miles l'acoloit doucement en souspirant de grant dueil et courroux qu'il avoit de le veoir ainsi malade, et reposa toute nuyt auprès de luy et n'avoit point horreur de sa malade. Ce qu'on fait de bon cueur, vous l'avez ouy pieça dire, ne griefve riens à l'heure. (*Milles et Amis*, édition Verard, 1503 *.)

VII

VIIe FORME. (XVIIIe siècle.) Extrait de la *Bibliothèque des Romans*.

Le comte lépreux (Amis) ne s'estoit éloigné qu'à peu de distance de sa capitale, et ses sujets conservoient du regret pour lui malgré le triste état où il étoit. Lubiane, craignant qu'ils ne se révoltassent en sa faveur, voulut se défaire de cet époux infortuné. Elle ordonna à deux de ses serviteurs d'aller le prendre et de le noyer; mais ceux-ci touchés de compassion le conduisirent en Auvergne, chez son ami Miles. L'on peut se douter de l'indignation que celui-ci conçut du procédé de l'indigne comtesse de Blaves. Il se déchaîna contre elle, il ordonna qu'on prît de son ami tous les soins convenables, en le séquestrant cependant de la société, comme cela étoit indispensable à l'égard des lépreux. Il faisoit faire des prières et des vœux pour sa guérison. Enfin, il eut une révélation que c'étoit au glorieux apôtre, saint Jacques de Galice dont le corps est enseveli à Compostelle, qu'il devoit s'adresser, et prit le généreux parti de faire ce pèlerinage avec son ami. A peine eurent-ils commencé que le ciel les exauça et qu'Amys fut guéri. (*Biblioth. universelle des Romans*, déc. 1778.)

* Voici le titre de l'édition de Verard, 1503.

Milles et Amis ce romant est nommé,
Lequel raconpte les gestes et haulx fais
Du chevalier Milles très renommé
Et de Amys qui furent si très parfais
Qu'ils ne péurent d'ensemble estre deffais.
Tant s'aymerent, feussent malades ou sains,
Par vraie amour, si que par leurs bienffais
En la fin furent et sont classés pour sainctz.

I PART. LIVRE II, CHAP. XI.

Faisons passer ce second épisode sous les yeux de nos lecteurs, avec toutes les formes, avec tous les habits qu'il a successivement revêtus. Tous les commentaires du monde peuvent faciliter la lecture des textes : ils ne la remplacent point.

CHAPITRE XI.

LUTTE CONTRE LES ROMANS DE LA TABLE RONDE. — DEUX ÉCOLES POÉTIQUES EN PRÉSENCE.

En 1155, nos chansons de geste sont à l'apogée de leur gloire.

C'était en 1155. Nos chansons de geste étaient dans la plus riche adolescence de leur gloire. Sur tous les chemins on voyait les jongleurs, leur vielle à l'épaule ; tous les châteaux s'ouvraient devant eux : leur arrivée était une fête. On se réunissait autour d'eux, et, après de copieux repas, ils chantaient au milieu d'applaudissements unanimes les longs couplets monorimes, grossièrement assonancés, terminés par un refrain militaire ou par un petit vers de six syllabes. Les noms de Roncevaux et d'Aliscamps, de Roland et de Guillaume, étaient sur toutes les lèvres des chevaliers, même sur celles des bourgeois et des vilains. Le succès de ces fictions épiques était encore dans toute la fraîcheur de sa première nouveauté. On n'avait pas eu le temps de se blaser sur ces récits, et tout faisait croire que nos romans nationaux auraient, pendant de longs siècles encore, le monopole de l'attention publique et de l'enthousiasme universel.

C'est précisément en cette année que paraît le *Brut* de Robert Wace.

Tout à coup le bruit se répandit qu'un *roman* nou-

veau, dû à l'imagination d'un trouvère anglo-normand, conquérait, malgré ses quinze mille vers, un grand succès, surtout dans les provinces occidentales de la France. Ce roman, œuvre de Robert Wace, était intitulé le *Brut*, et pouvait, à première vue, passer pour une chronique plutôt que pour une fiction. Mélange singulier de vérités historiques et de fictions romanesques, le *Brut*, en effet, racontait les annales réelles ou imaginaires de l'île bretonne, depuis la destruction de Troie jusqu'à la conversion des insulaires à la foi, jusqu'au triomphe entier des Saxons. On juge si ces annales poétiques, où l'on ne ménageait pas l'éloge à la race bretonne, devaient plaire aux Anglo-Normands qui, malgré leur qualité d'envahisseurs, aimaient à voir entourer d'une atmosphère merveilleuse les origines de leur île. On apprit que la reine Aliénor avait très-gracieusement reçu l'hommage du nouveau poëme. C'en était fait : les Bretons de l'île et leurs vainqueurs, les Bretons du continent, avaient, en notre propre langue, leur épopée comme les Français avaient la leur. A nos chansons de geste, on opposa dès lors l'œuvre de Wace et tous les poëmes qui devaient en sortir. Il y avait deux écoles poétiques en présence.

Maintenant, d'où venait cette poésie nouvelle? Le *Brut* avait-il jailli tout entier de la cervelle de Robert Wace? Évidemment non : le poëte en convenait lui-même. Sur quels documents s'était-il appuyé? A quelle race, à quel pays appartenaient les traditions qu'il mettait en lumière, et qui allaient faire, sous cette forme nouvelle, un si beau chemin dans le monde?

Le *Brut* et tous les romans de la Table-Ronde, auxquels il a donné naissance, sont d'origine celtique.

En quelques mots très-clairs, nous répondrons : « L'origine du *Brut* et de tous les poëmes de la Table-Ronde auxquels le *Brut* a pu donner naissance, cette

origine est toute celtique. De même donc que nos chansons de geste, avant tout, sont essentiellement germaniques, de même les romans d'Artus sont avant tout essentiellement celtiques. » Et par les Celtes nous entendons ici, pour plus de clarté, ces peuples plus ou moins intimement fondus, ce mélange de Gaels et de Kymris avec des populations aborigènes, mélange où l'élément celtique dominait plusieurs siècles avant Jésus Christ, qui occupaient toute la partie centrale des Gaules, et avaient poussé l'une de leurs plus puissantes et de leurs plus durables émigrations dans l'Angleterre actuelle, et particulièrement dans le pays nommé autrefois *Cambria*, et appelé encore aujourd'hui le pays de Galles.

Donc, les romans de la Table-Ronde sont d'origine celtique. Il faut entourer cette proposition de ses preuves.

Démonstration de la proposition précédente d'après M. H. de la Villemarqué.

Si l'on veut bien prendre d'une main un roman quelconque du cycle de la Table-Ronde, et, de l'autre main, le recueil des poésies bardiques du sixième au dixième siècle; après un travail comparatif de très-courte durée, on arrivera à retrouver, dans l'œuvre des bardes, tous les faits et tous les héros de nos romans français, les mêmes aventures et les mêmes noms. Il sera seulement nécessaire de compléter parfois les poésies bardiques par les triades et par les poésies cambriennes antérieures au douzième siècle. Mais le résultat de cette comparaison sera toujours le même, et par trop lumineux. Si défigurés que soient les héros et les événements de nos poëmes du douzième siècle, ils sont essentiellement identiques aux héros et aux événements des plus anciennes poésies en langue celtique, de ces poésies qui ont certainement été composées en des pays celtiques par des ima-

ginations celtiques. Donc, les romans de la Table-Ronde sont d'origine celtique.

Avec une clarté qui emporte d'assaut toutes les convictions, M. de la Villemarqué a entrepris et achevé la démonstration de cette vérité. Nous savons que, dans une dissertation toute récente, M. Paulin Paris a mis absolument en doute l'authenticité et la valeur de tous les anciens chants armoricains et bretons; mais ce savant mémoire ne nous a pas entièrement convaincu. La lecture attentive des vieilles poésies de la race celtique atteste, avec une évidence que nous trouvons presque mathématique, leur très-haute antiquité. Elles sont barbares, demi-sauvages et plus qu'à moitié païennes; nos poésies françaises, au contraire, sont galantes, polies, civilisées, charmantes, et enfin chrétiennes; donc, nos poésies ne sont pas un original, mais une copie plus ou moins défigurée des anciens poëmes gallois. Nous avouons en toute simplicité que cet argument nous paraît difficile à réfuter, et nous ne saurions admettre, après une étude comparative des deux littératures, que les Armoricains et les Bretons aient uniquement, dans la formation du cycle d'Arthur, « suivi les brisées de nos romans français en vers et en prose. »

On prend pour exemple comparatif l'histoire d'Artus, telle qu'elle est dans les poésies bardiques d'une part, et de l'autre, dans le *Brut*. Identité des deux légendes.

Prenons un exemple pour établir la parfaite concordance qui existe, suivant nous, entre nos romans français de la Table-Ronde et les poésies bardiques du sixième au dixième siècle. Nous choisirons l'histoire même du roi Artus, et suivrons pas à pas M. de la Villemarqué. Seulement, pour faire plus vivement saisir les analogies, nous nous servirons d'une autre forme, et placerons en regard la légende antique, telle qu'elle a existé chez les Celtes, et la légende transformée, telle qu'elle se trouve dans le *Brut*.

DANS LES POÉSIES BARDIQUES :	DANS LE BRUT :
1. Arthur est fils d'Uter-à-la-Tête-de-Dragon. Uter est le roi des ténèbres, le génie de la guerre, qui a l'arc-en-ciel pour bouclier. Pour engendrer Arthur, il prend la forme d'une nuée (en gallois *nuée* se dit *gorlas*).	1. Arthur naît d'Uter-à-la-Tête-de-Dragon, prince armoricain, et d'une reine de Cornouailles, épouse du roi Gorloes. Uter avait pris la forme de Gorloes pour engendrer Arthur.
2. Arthur apparaît comme le chef des batailles, comme « l'honneur de la Cornouaille », comme « le miracle de l'épée ». Il entreprend des expéditions lointaines qui tournent toutes à sa gloire.	2. Arthur, victorieux dès l'âge de quinze ans, fait des expéditions glorieuses en Bretagne, en Irlande, en Danemark, en Norwége, en France, en Italie. Il délivre la terre des mauvais géants et des monstres.
3. Arthur est entouré d'une cour nombreuse. Il a pour femme Gwenniwar, pour neveu Medrod. Son majordome est Kaï-le-Long, son échanson Beduyr, son hérault Gwalhmaï.	3. Arthur tient cour plénière à Caerléon, au pays de Galles. Sa femme s'appelle Genièvre et son neveu Mordred. Il a pour sénéchal Keu-le-Manceau, pour échanson Beduyer l'Angevin, pour conseiller et ambassadeur Gauvain le Norwégien.
4. Medrod séduit Gwenniwar : une bataille décisive se livre à Camlan, entre le séducteur et l'époux de Gwenniwar. Arthur, vainqueur, disparaît merveilleusement, monte au ciel, et y anime encore aujourd'hui la constellation appelée : « le Chariot d'Arthur. »	4. Vers la fin de sa vie, Arthur tombe dans l'infortune. Son neveu, Mordred, lui enlève Genièvre; une bataille décisive se livre à Camlan, entre l'époux et le séducteur révolté. Arthur est blessé à mort : mais des esprits l'enlèvent et le transportent dans l'île d'Avalon, au milieu des fées ses protectrices, en une sorte de paradis matériel, où il est encore aujourd'hui [1].

Identité des autres légendes bardiques avec celles du *Brut* et des romans de la Table-Ronde.

Il est impossible que des analogies aussi frappantes ne saisissent pas les esprits les plus rebelles. Et ce travail, ce même travail comparatif, M. de la Ville-

[1] V. l'admirable développement de cette analogie dans les *Romans de la Table-Ronde* de M. de la Villemarqué, p. 5 et suiv. L'illustre membre de l'Institut a cité l'*Archeology of Wales*, de Myvyr, t. I, pp. 45, 65, 72, 153, 175, 176, 177, 178, t. II, pp. 3, 12, 14, 17, 18, 65, 72, 73, 74. Nous renvoyons à son livre pour l'exposition et la discussion de ces textes.

marqué l'a fait avec la même exactitude sur tous les romans de la Table-Ronde. Avec la même sûreté de principes, avec la même netteté de vues, cet excellent vulgarisateur nous a fait voir, d'après les textes les plus authentiques, que Perceval le Gallois n'est autre que le Peredur des anciennes légendes celtiques; que notre saint Graal est ce vase merveilleux, ce gradal[1] dont parlent les poëtes du sixième au dixième siècle, ce bassin magique qui communiquait tous les dons à son très-heureux possesseur; que la lance conquise par Perceval est originairement cette lance sanglante des anciens Bretons, symbole terrible de la guerre que le peuple celtique devait faire à tous les étrangers, à tous les envahisseurs....

Et ainsi de tout le reste[2].

Notre Merlin, c'est le Merd'hyn des poëmes bardiques; Viviane, c'est la Chayblian ou la Vivlian de ces anciens poëmes; Lancelot, c'est le Mael des traditions celtiques (*Mael* comme *Lancelot* signifie *serviteur*); notre Tristan et notre Iseult, c'est le Tristan, c'est la reine Essyllt des triades. Et notez-le bien : si les noms se ressemblent aussi exactement, les aventures aussi et les caractères sont les mêmes. Jamais démonstration scientifique ne nous a paru plus spécieuse, plus concluante; et nous comprenons difficilement les érudits allemands qui débitent encore tant de fables sur les origines de la Table-Ronde[3].

[1] *Gradal* veut dire vase.

[2] Le mot « Table ronde », comme le fait observer M. de la Villemarqué, ne se trouve pas dans les poésies bardiques non plus que dans les triades. Mais le même savant cite un passage de Possidonius où « cinquante ans avant Jésus-Christ il est parlé des Bretons QUI SE RANGENT AUTOUR D'UNE TABLE RONDE, et qui, après des repas copieux, se provoquent à des combats simulés, etc. » (Possidonius d'Apamée, cité par Athénée, IV, 12. De la Villemarqué, *les Romans de la Table-Ronde*, p. 34.)

[3] On croit rêver quand on lit, par exemple, dans une bonne encyclopédie d'Alle-

Mais ici surgit une question nouvelle. Les Celtes, particulièrement à notre point de vue, se divisent en deux grandes familles : les Celtes du continent et les Celtes insulaires, ceux de notre Bretagne et ceux du pays de Galles, en d'autres termes les Armoricains et les Bretons. Eh bien! nos romans sont-ils d'origine armoricaine, ou d'origine bretonne?

Les romans de la Table-Ronde sont-ils d'origine armoricaine ou bretonne?

On s'est, en ces derniers temps, fortement échauffé sur ce problème de solution difficile. Les érudits se sont partagés en deux camps. Les uns, avec M. de la Villemarqué, accordent, sur le sol de notre Bretagne française, une part prédominante à ces Bretons qui au cinquième et au sixième siècle ont émigré sur le continent et s'y sont fixés. D'autres savants, avec M. le docteur Halleguen, prétendent que les Bretons du cinquième et du sixième siècle n'ont eu qu'une influence peu profonde et surtout peu étendue; qu'ils se sont arrêtés sur le littoral et n'ont guère pénétré dans l'intérieur des terres; qu'en conséquence c'est l'élément armoricain et non pas l'élément breton qui chez nous est demeuré prépondérant. « La tendance de plus en plus marquée des études actuelles est de séparer chaque jour davantage l'Armoricain du Breton de l'île. Le temps de la justice arrive enfin pour l'Armorique. » C'est M. Halleguen qui parle[1].

L'Armorique et la Bretagne ont une communauté évidente d'origine, de langue et de traditions.

On comprend aisément combien est importante la solution de ce problème pour résoudre la question des origines de nos romans d'Arthur. Ce qu'il y a de cer-

magne, ces paroles du docteur Hægelé : « On voit se refléter dans la légende du saint Graal l'imagination orientale et les opinions juives et arabes. Cette légende traversa les Pyrénées, pénétra dans le midi de la France, dans le pays des troubadours, et fut bientôt populaire ; elle fut enfin élaborée en France ; on y mêla le récit des exploits et des vertus de la chevalerie occidentale, et elle forma peu à peu un cycle complet de romans versifiés et de poëmes épiques. » (Dict. encycl. des docteurs Wetzer et Welte, trad. de Goschler, IX, article *Graal.*)

[1] *L'Armorique bretonne, celtique, romaine et chrétienne*, t. I, p. VIII.

tain, c'est que le pays de Galles et notre Bretagne sont habitées l'un et l'autre par une race d'origine celtique; c'est que le gallois et l'armoricain sont, malgré de notables différences, deux idiomes de la même famille; c'est qu'enfin, à cause de l'identité des origines et de la ressemblance des langages, il y a entre les idées, les traditions et les légendes de ces deux pays une analogie nécessaire, inévitable[1]. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les mêmes légendes aient eu cours parmi les deux peuples à peu près dans le même temps : d'autant plus que l'émigration bretonne des cinquième et sixième siècles est bien loin de s'être opérée en une fois[2]; qu'elle s'est effectuée à plusieurs reprises; que sans doute elle s'est continuée longtemps, et qu'il y a eu des rapports incessants des Bretons de la métropole insulaire avec ceux de la colonie continentale, et par conséquent avec les Armoricains; car ces derniers n'avaient pas tardé à se fondre avec les Bretons émigrés. La naissance fabuleuse d'Arthur paraît démontrer cette fusion : ce prince mythique naît d'un père armoricain et règne dans le pays de Galles[3].

Mais les légendes de nos romans, dans leur origine première, sont plutôt bretonnes et insulaires, qu'armoricaines et continentales.

Il convient néanmoins d'observer qu'Arthur tient toujours sa cour plénière à Caerléon qui est l'ancienne *Isla Silurum*, la métropole de la Bretagne seconde : c'est de Caerléon qu'il part pour conquérir le monde. Le

[1] « Les Armoricains de la Gaule et les Bretons de l'île d'Albion avaient un idiome national et une poésie indigène de même origine. L'émigration des insulaires, lors de l'invasion saxonne, rendit leurs rapports encore plus intimes avec les hommes du continent, et, à la suite des émigrants, la hrote des Bretons traversa le détroit pour venir se marier à la harpe des Armoricains : « Ils s'entendent « parler d'un rivage à l'autre, » dit énergiquement un ancien barde. » (De la Villemarqué, p. 167.) Et un peu plus haut : « J'ai le droit de revendiquer pour les anciens Bretons, sans distinction de branches, l'invention du cycle de la Table-Ronde » (p. 162).

[2] Il y a eu à coup sûr des émigrations bretonnes en 449 devant les Saxons, et de 542 à 584 devant les Angles.

théâtre de nos romans est presque toujours le pays de Galles. Les plus anciennes poésies bardiques qui soient parvenues jusqu'à nous sont cambriennes ou galloises. L'original de notre *Brut*, que ce soit la chronique latine de Nennius ou un livre armoricain, est une histoire des rois de la Bretagne insulaire. Ces arguments, nous l'avouons, semblent militer puissamment en faveur de l'origine bretonne, et non pas armoricaine, de nos romans de la Table-Ronde. Enfin, s'il nous fallait exprimer en quelques mots notre opinion sur le débat actuel, nous oserions être plus précis que M. de la Villemarqué, et, au lieu d'attribuer le cycle d'Arthur aux Bretons sans distinction de branche, nous en attribuerions volontiers la première origine aux Gallois; convaincu d'ailleurs que, dès le septième ou le huitième siècle, les mêmes légendes qui ont plus tard donné naissance à nos poëmes étaient communes aux Armoricains et aux Bretons.

Ainsi, nous voilà fixés *certainement* sur l'origine celtique de nos romans d'Arthur; et *probablement* sur la branche de la race celtique à laquelle il faut de préférence faire les honneurs de la *première invention* de ces légendes. Mais on le comprend bien : ce n'est pas sans une transition longue et délicate que les poésies du sixième au dixième siècle, toutes païennes encore et barbares, se sont changées en cette poésie chrétienne, élégante et chevaleresque du douzième siècle. Entre Taliésin et Robert Wace, il y a tout un abîme. Comment cet abîme a-t-il été comblé? En d'autres termes, par quelle série de transformations les chants bardiques sont-ils devenus les romans de la Table-Ronde?

Par quelle série de transformations les légendes bardiques sont-elles devenues les romans de la Table-Ronde?

L'histoire de ces transformations peut se diviser en

trois époques bien distinctes : la période barbare, la période chrétienne, la période de compilation et de rédaction définitives. A la première période appartiennent tous les chants bardiques, les triades et les contes cambriens antérieurs au douzième siècle, dont M. de la Villemarqué nous a si bien fait connaître l'ensemble et le détail, l'esprit et la forme. Le même érudit nous a fait assister à toutes les vicissitudes de la seconde époque, au travail qui, depuis le neuvième siècle au moins, s'est produit dans les couvents du pays de Galles et en général au sein de l'Église. Depuis le moine Nennius en 858 jusqu'à Geoffroi de Monmonth en 1140, jusqu'au *Brut*, ce travail se poursuit incessamment. On fait entrer dans l'église les légendes celtiques, et on les y baptise. Oui, on leur enlève tour à tour tous les traits païens et grossiers de leur physionomie; et on christianise chacun de ces traits avec une habileté et une persévérance que rien n'égale. Chacun des héros gallois dut courber le front, et déposer sa barbarie à la porte: *Mitis depone colla*. Le premier baptisé, c'est Arthur dont on fait un roi chrétien, et à qui on donne une belle devise : « Dieu aide et sainte Marie. » Mais la légende qui fut le plus profondément christianisée fut celle du Gradal et de la lance. Dans les cloîtres cambriens, le bassin magique qui, suivant Taliésin, inspirait le génie poétique, donnait la sagesse et découvrait l'avenir, le *graal* dans lequel était déposée une tête humaine et qui était caché dans une grotte inaccessible, devint, à force d'imaginations pieuses, le vase sacré dans lequel Joseph d'Arimathie avait recueilli le sang de Jésus-Christ. Et que devint la lance des vieux chants bardiques, cet objet sacré sur lequel les Celtes faisaient le serment militaire et se préparaient à la guerre contre leurs envahisseurs? La lance

Ces légendes, d'abord toutes païennes, sont christianisées depuis le IXe jusqu'au XIIe s.

Exemples tirés du saint Graal,

Et de l'histoire de Peredur.

devint la lance même de Longus avec laquelle fut percé le côté du Sauveur.... Et les légendes antérieures au douzième siècle parlaient, dans la Bretagne aussi bien que dans l'Armorique, d'un jeune homme simple, ignorant, grossier, qui s'était mis à la recherche du bassin merveilleux et de la lance sanglante. Petit à petit, à travers les années, les imaginations travaillent sur ce héros, sur ce « compagnon du bassin, » sur ce Peredur des anciens Bretons que nos Bretons continentaux célèbrent encore aujourd'hui sous le nom de Perennik. Au lieu de ce petit garçon plus qu'à moitié idiot, dans la personne duquel les Bretons avaient voulu réhabiliter la simplesse de l'esprit, au lieu de ce héros très-roturier qui parvenait à s'emparer du Graal, les clercs de Bretagne et ceux d'Armorique en vinrent à imaginer un héros noble et très-chrétien, qui parvenait, en triomphant de ses passions brutales, de ses sens et de son orgueil, à conquérir enfin le réceptacle du sang de Jésus-Christ et la lance où éclataient encore les traces du sang divin. Nous voudrions faire assister nos lecteurs à cette élaboration de la légende celtique au sein de la société ecclésiastique, puis au sein de toute la société chrétienne. La transformation fut difficile, fut lente. De nombreux vestiges de l'ancien mythe apparaissent longtemps encore dans la légende renouvelée. Il en est de ces légendes qui se transfigurent comme de ces tableaux transparents qui, par de charmants effets d'optique, se succèdent presque sans intervalle sous le regard émerveillé. Le dernier tableau s'aperçoit encore avec une certaine lucidité derrière le tableau qui le remplace; puis il s'éloigne peu à peu; on n'en voit plus que les grandes lignes; on ne fait plus que les deviner. Puis, rien plus. C'est ainsi qu'à travers une légende récente, on

La christianisation des légendes bretonnes fut difficile et longue.

peut longtemps encore découvrir le mythe ancien qui disparaît de plus en plus aux regards curieux de notre intelligence.

On arrive un jour à compiler par écrit ces légendes ainsi christianisées.

Nous voilà arrivés à l'époque de rédaction ou plutôt de compilation. Jusqu'à ce jour nous n'avons *entendu* que des chants *lyriques :* il faut, d'après la marche ordinaire de la poésie chez presque tous les peuples, que nous arrivions à *lire* des poëmes *épiques*. Il devait arriver qu'un jour les Bretons désireraient avoir la collection complète et méthodique de leurs légendes nationales. Or, comme nous l'avons dit, dès le huitième siècle, ces légendes « étaient communes aux deux « branches de la famille bretonne ; les mêmes récits pas- « saient et repassaient, comme les flots, des côtes de la « péninsule aux rivages de l'île [1] ».

Vers 1130 Gautier, archidiacre d'Oxford, rapporte de France une histoire des premiers rois bretons. Est-ce le *Brut y Brenhined* ou la Chronique dite de Nennius?

Vers 1130, Gautier, archidiacre d'Oxford, rapporta de France un livre mystérieux et qui, au moment même où nous écrivons ces lignes, exerce singulièrement l'esprit critique des érudits français. Quel était ce livre? Était-ce, comme le croit M. de la Villemarqué [2], le *Brut y Brenhined* ou *Légende des rois* écrite en idiome armoricain et par une main très-armoricaine? ou bien, comme vient de l'affirmer énergiquement M. Paulin Paris dans un remarquable mémoire [3], était-ce tout simplement une chronique latine du neuvième siècle, attribuée au moine Nennius, et où était racontée assez sommairement l'histoire des anciens rois bretons? En d'autres termes, ce livre était-il breton ou latin? Ce qu'il y a de certain, c'est que Gautier d'Oxford engagea Geoffroi de Monmouth à le

[1] De la Villemarqué, les *Romans de la Table-Ronde*, p. 25.

[2] De la Villemarqué, les *Romans de la Table-Ronde*, p. 24-25.

[3] *Mémoire sur l'ancienne chronique, dite de Nennius, et sur l'Histoire des Bretons de Geofroy de Monmouth*, par M. Paulin Paris, 1865.

traduire en latin, et que cette *traduction* fut achevée vers 1137; ce qu'il y a de certain, c'est que Geoffroi déclare *fort positivement* que son original était un livre breton. et que pour nier ce dernier fait il faut accuser d'un mensonge assez odieux l'auteur de l'*Historia Britonum*. Nous sommes d'ailleurs tout disposé à croire que l'original de Geoffroi de Monmouth a été la *Chronique de Nennius*, bien que les preuves en faveur de cette thèse manquent suivant nous d'une évidence absolue; nous sommes tout disposé à faire cette concession, si l'on veut bien admettre que la Chronique de Nennius elle-même a été postérieure aux vieux chants bretons et en a reproduit les principales légendes. Rien ne saurait scientifiquement nous empêcher de croire avec M. de la Villemarqué à l'antériorité de ces chants, DONT UN CERTAIN NOMBRE SONT SI ÉVIDEMMENT, SI PROFONDÉMENT CELTIQUES. Dès lors, la question de la Chronique de Nennius devient à nos yeux une question secondaire. Quoi qu'il en soit, — que l'*Historia Britonum* ait été la traduction pure et simple d'un livre breton, ou l'amplification fabuleuse et exagérée d'une chronique latine, — cette œuvre de Geoffroi de Monmouth, patronnée par le comte de Glocester, conquit un rapide et merveilleux succès : cette prose fit le tour du monde chrétien. On peut dire que déjà le cycle des romans de la Table-Ronde était créé. Dans la version latine de Geoffroi de Monmouth, Artus et ses chevaliers apparaissaient tout à fait dépouillés de leur antique sauvagerie, tout à fait chrétiens, tout à fait chevaleresques. La poésie française n'avait plus qu'à ajouter quelques détails pour faire du roi Artus et de ses chevaliers le parfait idéal de la chevalerie. « Robert de Borron, comme le dit M. Paulin Paris, eut

Traduction, par Geoffroi de Monmouth, du livre apporté par Gautier d'Oxford.

l'honneur de trouver le premier dans la nouvelle histoire des Bretons la matière d'un poëme français. » A son *Graal* succédèrent rapidement dans la poésie française les branches de *Merlin*, de *Lancelot*, de la *Mort d'Artus* et de *Tristan*. Mais, ne l'oublions pas : à qui était due cette transformation de toutes les légendes celtiques ? Aux clercs, à l'Église, à l'influence de l'idée chrétienne. L'Église, non contente de baptiser les vivants, avait voulu baptiser et christianiser aussi les personnages imaginaires; elle avait trempé Artus, Tristan, Peredur, Kaï, Béduir, Gwenniwar et Ghlalmaï dans les eaux de ses baptistères.

Enfin Robert Wace écrit le *Brut* en français. Et le cycle de la Table ronde est décidément créé

Quand Robert Wace écrivit le *Brut*, ce fut en quelque sorte la dernière consécration de cette gloire nouvelle d'Artus transfiguré. La langue romane était, à cette époque, la langue littéraire de l'Europe chrétienne; elle était littéraire et vivante en même temps, tandis que le latin était mort. Ce fut donc une très-heureuse fortune pour la poésie celtique que de recevoir ainsi l'hospitalité de la poésie française. A celle qui l'accueillait ainsi elle fit cadeau, *suivant quelques savants*, de son petit vers de huit syllabes, vif, léger, sautillant. Et désormais elle vécut; elle alla partout où allait la poésie française, où allait l'esprit français, c'est-à-dire partout. Partout elle fut bien reçue. Quelques esprits difficiles commençaient à s'ennuyer un peu des grandes chansons de geste : on entendait le bruit de quelques bâillements. La poésie nouvelle apportait de nouvelles légendes : ce fut la grande nouveauté de la seconde moitié du douzième siècle. Par excès de bonheur, il se trouva qu'un poëte élégant, spirituel, attique, mit tout son génie et tout son temps au service de cette heureuse poésie : nous avons nommé

Chrétien de Troyes, par son incontestable talent, assure l'avenir des nouveaux romans.

Chrétien de Troyes. Dans une langue d'une pureté exquise, avec une redondance gracieuse et un talent de description peu commun, il mit en vers charmants une grande partie des anciennes légendes armoricaines et bretonnes. Cette fois, le succès fut complet. Chrétien de Troyes eût mérité ce titre que Rome décerna à quelques uns de ses grands hommes, celui de *second créateur* de la poésie celtique. *Parceval le Gallois* est peut-être son chef-d'œuvre. Il est curieux de lire, tout au moins de parcourir ce poëme un peu long, et surtout de le comparer aux légendes primitives. Parceval est bien le plus accompli de tous les chevaliers, et si le poëte lui a laissé une certaine simplicité, c'est peut-être le seul sacrifice profond qu'il ait fait aux poëmes originaux. D'ailleurs, c'est l'ennemi de tous les félons, de tous les traîtres; c'est le défenseur de toutes les faiblesses, et surtout l'appui de toutes les femmes. Il céde à l'amour, mais il s'en repent, et le poëme retentit plus d'une fois de ses *mea culpa*. Il faut qu'il soit « en état de grâce » pour arriver à la possession du saint Graal. De là, cent combats généreux contre lui-même jusqu'à ce qu'il fasse la fameuse conquête. Artus alors lui pose la couronne royale sur la tête : modèle des rois, comme il a été le modèle des chevaliers, il règne très-glorieusement pendant sept ans, s'enfuit un jour de la royauté comme d'une prison, se fait prêtre, meurt en odeur de sainteté et emporte au paradis la Lance et le saint Graal. Et voilà la dernière transformation de la légende celtique.

Le roman de *Parceval le Gallois* peut être considéré comme le type de tous ces poëmes.

Conclusion de tout ce qui précède. « Les romans de la Table-Ronde portent profondément l'empreinte du christianisme tous leurs bons éléments sont chrétiens. »

Et maintenant, après avoir assisté au long travail qu'a subi chacun des mythes bretons au sein de l'Église; après avoir contemplé d'une part ces légendes sous leur aspect primitif, et d'autre part, ces mêmes fables,

telles que les clercs ont su les transformer, pourrait-il y avoir le moindre doute dans l'esprit de nos lecteurs sur la prétendue influence religieuse et sociale que l'école des celtomanes a attribuée aux romans de la Table-Ronde? Oui, on n'a pas craint d'affirmer que « l'élément progressif, chez nous, était l'élément celtique », et non pas l'élément chrétien ; on n'a pas craint d'ajouter que l'avénement de la poésie celtique dans le monde français avait été le signal et la cause d'une renaissance profonde ; que nos idées avaient pris depuis ce temps-là un autre cours ; que par là enfin nous étions devenus plus spiritualistes, plus élevés, meilleurs. Eh bien ! l'impartialité nous force à le dire : tout ce qu'il y a de spiritualiste et d'élevé dans nos romans de la Table-Ronde est très-évidemment d'origine ecclésiastique, d'origine chrétienne. Lisez, dans le recueil de M. de la Villemarqué, lisez les poésies celtiques du sixième au dixième siècle, les seules qui soient ici véritablement concluantes ; vous n'y trouverez que rudesse sauvage, amour des batailles et du sang, mythes ridicules, idolâtrie et superstitions. Avec le courage, avec l'esprit, avec l'éloquence et l'élan, c'est là tout le contingent de la race celtique. Il est mathématiquement démontrable que tout le reste est chrétien.

CHAPITRE XII.

LUTTE CONTRE LES ROMANS DE LA TABLE-RONDE. — DEUX ÉCOLES POÉTIQUES EN PRÉSENCE (SUITE).

Vogue universelle des romans de la Table-Ronde.

A peine introduits dans la société française, les

romans de la Table-Ronde y conquirent une vogue universelle. Ils eurent pour eux, à n'en pas douter, le suffrage des femmes, qui, plus d'une fois, avaient bâillé à la lecture des Chansons de geste. De tels bâillements sont aisément explicables : dans ces Chansons on ne parlait pas d'elles. Les vieux trouvères se souciaient peu de l'élément féminin : de temps à autre, apparaissait en ces anciens poëmes une jeune fille ou une femme qui n'y jouaient pas toujours un rôle bien glorieux. Les jeunes filles faisaient aux jeunes hommes des avances brutales; les princesses sarrasines trahissaient pour un amant chrétien leur pays, leur famille et leur foi avec une rapidité scandaleuse; les femmes étaient grossièrement adultères. Puis c'étaient d'éternels combats et des coups de lance qui n'avaient rien de varié ni de galant. Tout au contraire, la nouvelle école, celle des romans bretons, se proposa de plaire à ceux qu'ennuyait l'antique poésie, surtout aux femmes. Les trouvères nouveaux mirent à profit tous les éléments de civilisation délicate, tous les raffinements récemment introduits dans le monde du douzième siècle. Ils connurent la nuance, ils pratiquèrent la galanterie. De là, leur succès. Puis leurs fictions étaient toutes neuves; en apparence elles « n'avaient pas servi » : et quelle joie que celle de lire du nouveau! Les primeurs littéraires sont toujours avidement recherchées, surtout aux époques où elles n'abondent pas. Dans les nouveaux romans, les descriptions pullulaient, et, dans les siècles qui ne sont plus primitifs, on adore les descriptions. Telles furent en partie les causes de ce succès du nouveau cycle : on se disputait dans les châteaux la joie de posséder les jongleurs des nouveaux romans; les vieux jongleurs étaient laissés dans l'ombre, ou même tout à

fait abandonnés. Ils représentaient une sorte d'ancien régime dont l'ennui avait fait justice. I PART. LIVRE II, CHAP. XII.

Au bout de quelque temps, il arriva que les deux écoles furent très-nettement séparées à tous les yeux. D'un côté se tenaient les favoris du public [1], les trouvères qui, comme Chrétien de Troyes, traitaient uniquement les sujets bretons; c'étaient en général les poëtes de la jeunesse, fleuris, souriants, descriptifs et galants. D'un autre côté (nous allions presque dire dans un coin) étaient les anciens poëtes, fidèles à leur système, fidèles à leurs héros, un peu vieux et un peu boudeurs. Les poésies lyriques, celles des troubadours, celles des trouvères, étaient loin de donner raison à l'antique école : et tout au contraire il n'y avait presque aucune dissonance entre leurs couplets et les romans de la Table ronde. La séparation devenait de plus en plus marquée entre les romans « de France » et ceux « de Bretagne. »

Deux écoles se trouvent en présence : celle des chansons de geste, celle des nouveaux romans; celle de *France* et celle de *Bretagne*.

Eh bien! cette séparation distincte n'était pas un mal et valait beaucoup mieux que ce certain mélange qui devait la suivre. Il n'était pas mauvais qu'il n'y eût aucune confusion entre les fictions celtiques et les poëmes d'origine germaine, entre les *cantilenæ gestoriæ* dont parle Lambert d'Ardres et les *eventuræ nobilium* [2]. L'Église aimait cette distinction; l'Église s'était d'ailleurs très-nettement prononcée entre les

Préférences de l'Église pour l'ancienne école.

[1] Dans le roman de *Flamenca* on trouve une indication fort complète de tout le répertoire d'un jongleur. Quarante vers environ sont consacrés à énumérer les chants du jongleur qui se rapportent à l'antiquité profane et sacrée; trente autres à énumérer les romans de la Table ronde; QUATRE VERS A PEINE sont réservés à nos chansons de geste! (V. Raynouard, *Lexique roman*, I, 9-12, et l'excellente édition de *Flamenca* que vient de donner M. Paul Meyer.)

[2] Lambert d'Ardres dit de Baudouin, comte de Guines : « Tot et tantorum ditatus est copia librorum ut... IN CANTILENIS GESTORIIS SIVE IN EVENTURIS NOBILIUM, SIVE ETIAM IN FABELLIS IGNOBILIUM joculatores quosque nominatissimos æquiparare putaretur. » (Ch. LXXXI, édition de M. de Ménilglaise, p. 175.)

I PART. LIVRE II, CHAP. XII.

deux écoles. Dans une *Somme de pénitence*, les confesseurs sont invités à se montrer très-indulgents vis-à-vis des poëtes qui chantent *gesta principum vitasque sanctorum*, vis-à-vis des jongleurs qui vulgarisent ces poëmes, vis-à-vis de ceux qui les écoutent. Tout au contraire, les sévérités ecclésiastiques sont réservées à ces romans de la Table ronde qui avaient déjà toutes les allures des romans d'aventures, à ces romans qui n'avaient rien de français par le fond, et qui, plus chrétiens en apparence, l'étaient beaucoup moins dans leurs profondeurs. Ces préférences de l'Église n'étonneront personne.

Il arriva de bonne heure que les procédés de la nouvelle école furent copiés par les anciens poëtes.

Mais une séparation aussi complète ne fut que de très-courte durée. Il arriva que bientôt les procédés de la nouvelle école se communiquèrent aux poëtes de l'ancienne. Les vieux trouvères se lassèrent de bouder, et, comme, après tout, les poëtes ont toujours été fort avides de succès (et quelquefois d'argent), ils imitèrent d'abord un peu, puis davantage, les jeunes trouvères dont ils étaient jaloux. C'est à ce fait que nous sommes redevables d'une déplorable confusion dans le style de nos Chansons de geste. On y introduit de plus en plus l'aventure au lieu de la légende, le merveilleux au lieu du surnaturel, l'élément celtique au lieu de l'élément germain christianisé. Et le pis est que tous ces éléments se mêlent ensemble très-intimement pour produire des poëmes hybrides, dont la forme appartient à l'école du onzième siècle, dont le fond est en partie emprunté aux fictions bretonnes.

Déplorable confusion qui résulte de cette imitation; poëmes hybrides qui sont des chansons de geste par leur forme et des romans d'aventures par leur fond.

Rien de plus étrange que ces chansons un peu lourdaudes, avec leurs longs couplets monorimes et leurs longs vers, voulant imiter la marche vive et sautillante des romans d'aventures : c'est un vieillard qui fait le jeune.

Le plus curieux, c'est que ces vieillards qui se rajeunissaient craignaient qu'on ne découvrît leur ruse. Les épopées qui sont le plus imprégnées de l'esprit nouveau sont celles précisément où les auteurs protestent avec le plus d'énergie contre cet esprit. Rien n'est plus fabuleux qu'*Hélias* et que les *Enfances Godefroi;* rien n'est plus moderne. Le trouvère néanmoins y proteste avec une certaine rage contre les envahissements de la Table ronde :

Teus i a qui vous cantent de la réonde table,
Des manteaux angoulés, de samis et de sable,
MAIS JOU NE VOUS VOEL DIRE NE MENSONGE NE FABLE [1].

Et au commencement des *Enfances Godefroi :*

Signor, oiez cançon qui moult fait à loer :
Je ne vous vaurai mie mençoignes raconter,
Ne fabliaus, ne paroles pour vos deniers enbler,
Ains vous dirai cançon où il n'a qu'amender [2].

Et, dans cette version d'*Ogier* qui fut écrite au quatorzième siècle en vers alexandrins, on lit ces vers analogues aux précédents :

Seigneurs, oyés chançon dont li ver sont plaisant,
Veritable et bien faite, d'un gracieux roumant.
N'est mie de la fable Lancelot et Tristant,
D'Artus et de Gauvain dont on parole tant.... [3].

Dans un des textes qui précèdent on voit les fabliaux placés à côté des nouveaux romans : c'est que les fabliaux en effet étaient de la même famille et avaient conquis un beau succès par des raisons toutes semblables. A ce succès, à cet engouement universel quelques trouvères de vieille roche répondirent par une fidélité plus obstinée à leurs vieux principes. Ils proclamè-

[1] *Helias*, Ms. 786, f° 92.
[2] *Enfances Godefroi*, 12558.
[3] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F, 190-191.

I PART. LIVRE II, CHAP. XII.

rent que leurs chansons étaient et devaient être avant tout une lecture édifiante, presque un sermon; ils forcèrent presque la note pour mieux la faire entendre. Écoutez là-dessus l'auteur d'*Aimeri de Narbonne* :

> Por voir vos di que en ceste chanson
> Peut on oïr et savoir et raison...
> *On doit tenir tés fait à fin sermon:*
> Oïr le doient chevalier et baron
> Et bone gent qui entendent raison,
> EN ABAÏE ET EN RELIGION
> ET EN QUARESME et en tote saison... [1].

Et l'auteur d'*Amis et d'Amiles* va peut-être encore plus loin :

> Ce n'est pas fable que dire vos volons,
> ANSOIZ EST VOIRS ATRESSÌ COM SERMON [2].

Rien n'y fit. Les nouveaux procédés étaient de plus en plus goûtés. Nous disons « les procédés », à dessein; et en effet, qu'on le remarque bien, ce n'est pas tant les fictions celtiques qui furent introduites en nos poëmes que le procédé général de Chrétien de Troyes, de cet interprète intelligent et peu exact des légendes bretonnes. Ce fut le goût de l'aventure enfin qui domina, ce fut la galanterie, ce fut la description, ce fut un peu l'afféterie. Sans doute, dans une de nos vieilles chansons, on représente des jongleurs uniquement occupés à débiter les poëmes de la nouvelle école :

> En lor vieles vont les lais vielant
> Que en Bertaigne firent jà li amant.
> Del Chevrefoil vont le sonet LISANT
> Que Tristan fist que Yseut ama tant [3]...

[1] *Aimeri de Narbonne*, Bibl. imp. Ms. Lavall., 28, f° 4 v°.
[2] *Amis et Amiles*, vers 5, 6.
[3] *Anséis fils de Girbert*, Bibl. impr., 1622, f° 262.

Sans doute, les allusions à ces poëmes deviennent de plus en plus nombreuses. Dans *Élie de Saint-Gilles*, il est question de Gauvain, du roi Artus, du traître Mordret. Dans l'*Entrée en Espagne*, l'auteur, voulant donner à ses lecteurs une idée d'une grande longueur de temps, se laisse aller à dire :

N'ala si Galaaz pour le Graal en queste
Con je ferai par lui en plain et en foreste[1].

L'auteur de la *Chevalerie Ogier* lui-même écrit ces vers :

Oroiés jà fier estor maintenu
Despuis le tans le rice roi Artu[2].

Et nous lisons dans *Jean de Lanson :*

Nous sommes de Bretaigne, de la contrée Artu[3].

Mais, comme nous le disions, ces allusions n'attestent pas tant l'influence victorieuse des romans de la Table ronde qu'un changemeut profond dans le mode de composition de nos chansons de geste. C'est là que Chrétien de Troyes triomphe en des œuvres qui ne lui appartiennent pas. Sur les troncs les plus vigoureux, les plus vénérables de nos poëmes les plus nationaux se greffent des branches d'un feuillage tout dissemblable. Certes, c'est un beau cycle que celui de la croisade, et cependant quoi de plus singulier que *les Chétifs ?* On y voit Harpin de Bourges et ses compagnons de captivité lutter contre un singe mermerveilleux, contre un loup du nom de Papion, contre une bête longue de trente pieds, etc., etc.

[1] *Entrée en Espagne*. Ms. de Venise, n° XXI, f° 181, v°.
[2] Vers 11347 et 11348 de l'édition Barrois.
[3] B. I., 2495, f° 42.

Certes, c'est une geste rude, héroïque, presque grossière que celle de *Guillaume au court nez:* comment se termine-t-elle? par le plus pauvre, le plus misérable de tous les contes de fées, par la *Bataille Loquifer* où l'on voit le gros Rainoart-au-Tinel, ce personnage d'une brutalité burlesque, transporté merveilleusement par trois fées dans l'île d'Avallon et présenté par elles aux anciens héros, à Gauvain, à Perceval, à Artus. Il est douloureux de voir ce vieux cycle se terminer ainsi : héroïque par en haut, féerique par en bas : *mulier formosa superne desinit in piscem.* Il nous semble voir Roland couvert du heaume grossier et du haubert de la fin du onzième siècle.... et portant les chausses bicolores du quinzième siècle. Notez qu'un tel mal devait aller en croissant, et nous verrons, un peu plus loin, que les rédacteurs de nos versions en prose ont abusé scandaleusement de ces procédés. Oui, ils ont abusé, autant que faire se peut, des fées, des enchanteurs et des animaux merveilleux. Ils en ont pour longtemps dégoûté l'humanité. Mais pas encore assez.

Nous possédons deux poëmes, en couplets monorimes, qui montrent éloquemment jusqu'à quel point descendirent les trouvères trop complaisants de l'une et de l'autre école, qui voulaient faire de la conciliation et combiner les deux systèmes dans une même œuvre. Ces deux poëmes, ce sont *Gautier d'Aupais* et *Brun de la Montagne.* Dans l'un, *Gautier d'Aupais*, les seuls procédés des romans d'aventures ont été mis en usage : c'est un poëme d'aventures en couplets monorimes, où l'on raconte fort péniblement les amours de Gautier avec la fille d'un vavasseur, où l'on voit le chevalier se travestir en jongleur, où l'auteur termine par un vers obscène un roman ridicule et niais. Dans

l'autre au contraire, dans *Brun de la Montagne*, non seulement les procédés, mais les fictions de la Table ronde ont été mis en œuvre. Brun de la Montagne est fils de Butor de la Montagne. Son père l'envoie à la fontaine des fées, dans la célèbre forêt de Brocelyande ou de Brécilien. A peine y est-il arrivé que trois fées paraissent; l'une le doue de beauté, la seconde de courage; la troisième, qui est la « mauvaise fée » de nos contes d'enfants, s'écrie, d'un ton rogue, que le malheureux Brun « aimera longtemps sans être aimé ». Brun se montre ensuite à la cour d'Artus[1] ... Pourquoi prolonger cette analyse? L'exemple est tellement saisissant qu'il n'est pas utile de le fixer longtemps sous les yeux. Nous avons affaire à un vrai roman de la Table ronde mis en chanson de geste, développé en couplets monorimes et en vers de douze syllabes. On ne pouvait aller plus loin[2].

Les Romans de la Table ronde ont hâté la décadence de la poésie du moyen âge.

Résumons-nous. A nos yeux, et s'il faut dire toute notre pensée, la création du cycle de la Table ronde fut un grand malheur pour notre poésie nationale. Les nouveaux romans ont singulièrement affadi les intelligences; ils ont précipité cette décadence déplorable

[1] Bibl. imp. ms. 2170. Baluze.

[2] A côté des allusions à la Table ronde, il faut signaler, dans un autre ordre d'idées, les allusions à l'histoire et à la mythologie romaines. Elles sont nombreuses. Un roman qui en est plein, un roman savant, c'est la *Prise de Pampelune*, fort dissemblable en cela de l'*Entrée en Espagne*, que M. G. Paris attribue au même auteur:

Onques meis Cesaron ne fu en tiel esfrois
Ao Duras quand Pompiu li venqui siens belfrois.
(v. 1676, 77.)

Desous la mestre salle qui e[st] painte ad orfrois
Comant Camilius desconfist li Galois...
(v. 467, 468.)

Roi Tarquin quand Porsene pour peor le failli...
(v. 1190.)

Plus est plaisans par le mien ensiente
C' onques ne fu Laivine de Laurente.
(*Anséis de Carthage*, B. I., 793, f° 11 v°), etc., etc.

qui, à travers nos romans d'aventures, nous a fait arriver par une pente trop rapide à la poésie allégorique, au *Roman de la Rose* : et l'allégorie est le signe presque certain de la fin d'une littérature. Nous regrettons le succès du *Brut*, et ne sommes guère consolé que par la belle langue qui éclate en tous les poëmes de Chrétien de Troyes; nous aurions préféré que notre vieille poésie mourût dans sa gloire à la fin du douzième, au commencement du treizième siècle. Mais, étant donnée l'invasion de la nouvelle école, nous aurions désiré qu'il n'y eût aucune influence de cette école sur nos vieilles chansons de geste; nous aurions préféré que chacun des deux cycles demeurât dans son isolement, et qu'il n'y eût aucun mélange des fictions celtiques avec nos poëmes d'origine germaine : *cuique suum*.

CHAPITRE XIII.

COMMENT SE PROPAGEAIENT LES CHANSONS DE GESTE.

Les propagateurs des chansons de geste sont les jongleurs, dont on va écrire l'histoire.

Les propagateurs des chansons de geste, ce sont les jongleurs. Qu'est-ce que les jongleurs ? Quelles furent leur origine et leur histoire ? Quelle était leur physionomie ? Autant de questions auxquelles nous nous proposons de répondre : en d'autres termes, nous voudrions écrire ici une Monographie courte et claire des jongleurs et ménestrels.

Ressemblance des jongleurs avec les aèdes, les bardes, les scaldes, les discrevellerrs.

Il est maintenant trop aisé, il est banal de comparer nos jongleurs aux aèdes et aux rhapsodes des Grecs,

aux bardes des Gaulois, aux scaldes des Scandinaves [1], aux discrevellerrs actuels des Bretons. Tant que la poésie primitive conserve le caractère lyrique, le peuple tout entier retient ses poëmes par cœur et les chante lui-même. Mais, dès que la poésie épique prend un certain développement, dès que les louanges des héros se changent en un récit plus ou moins long de leurs exploits et de leur vie, il devient nécessaire que certaines mémoires se chargent particulièrement de retenir ces poëmes et que certaines voix se chargent de les chanter. Alors, chez les Grecs, chez les Gaulois, chez les Scandinaves, chez les Germains, chez nous, naît une profession nouvelle, celle de chanteur-nomade, de chanteur d'épopées nationales ou religieuses. Ces chanteurs, presque partout, sont des musiciens qui soutiennent leur voix par quelque instrument; partout, d'ailleurs, ils reçoivent le même accueil, appelés aux repas, aux fêtes, aux mariages, objet de l'enthousiasme général, considérés comme la voix de la patrie, marchant en tête des armées, et les conduisant frémissantes à la victoire. Ils vivent ainsi plusieurs siècles, jusqu'à ce qu'arrive l'époque savante, l'époque de l'écriture, l'époque de la lecture. Alors on écrira les vieux poëmes, et on ne les chantera plus; on les lira, et on ne les écoutera plus. Les rhapsodes, les scaldes, les jongleurs, disparaîtront pour ne plus revenir.

Tous ces chanteurs populaires n'ont pas de raison d'être aux époques véritablement primitives.

Ainsi les choses se sont-elles passées parmi nous. Voyez les textes que nous avons cités jusqu'au dixième siècle : relisez ces fragments de la *Vie de saint Faron*, et même le célèbre passage de la *Vie de saint Liudger*,

Les jongleurs, considérés comme chanteurs de nos poëmes nationaux, n'apparaissent pas avant la fin de l'époque carlovingienne.

[1] Les aèdes, les bardes et les scaldes ont été parfois attachés à telle ou telle famille; les jongleurs pareillement. C'est une ressemblance à constater entre ces chanteurs populaires, qui n'ont pas eu d'ailleurs la même physionomie ni les mêmes mœurs.

I PART. LIVRE II, CHAP. XIII.

où il est question d'un aveugle qui savait par cœur les anciens chants de la patrie. Il n'est pas question, dans ces textes précieux, de chanteurs attitrés et mercenaires qui s'arrêtent dans les châteaux et sur les places publiques, qui attroupent la foule autour d'eux, qui débitent quelques couplets populaires. Non, non, rien de tout cela. Ce sont les multitudes qui chantent; c'est tout un peuple. La poésie est encore toute lyrique. Mais, dès que nous arrivons à la fin de l'époque carlovingienne et SURTOUT aux temps postérieurs, on commence à entendre parler de certains chantres ambulants qui déclament les cantilènes en plein air avec accompagnement musical. C'est que les cantilènes sont en voie de devenir épiques, c'est que notre épopée va naître, c'est qu'à l'époque primitive a succédé l'époque des rhapsodes.

Eh bien! quels sont-ils, ces chanteurs ambulants, qui font leur apparition sous notre seconde race et dont les voix gagées remplacent la voix de tout le peuple?

Condition originelle des jongleurs, leurs différents noms.

Ce sont des gens de petite, de très-petite condition[1]; et les noms qu'ils portent en sont une preuve vivante. On les appelle, dès le cinquième siècle, *joculatores*, jongleurs; au onzième siècle ce nom devient commun. Ces comédiens de dernier étage, ces histrions, étaient un legs de la décadence romaine. Jamais ils n'avaient disparu entièrement. Véritables *bohémes*, ils avaient traversé l'époque mérovingienne

[1] Il faut remarquer néanmoins que certains jongleurs AU MOYEN AGE se sont eux-mêmes proclamés « *gentilshommes* », et particulièrement ceux qui, après avoir été jongleurs, sont devenus trouvères. Ce dernier cas n'a pas été fort rare, et c'est celui de Raimbert de Paris, auteur présumé d'*Ogier le Danois* :

Raimbers le fist à l'aduré courage,
Chil de Paris, qui les autres enpasse;
Jouglere fu, si vesqui son éage.
Gentishoms fu et trestout son lignage :
Mainte chanson fist-il de grant barnage...

sans qu'on sût dans quelle condition sociale les classer officiellement. Ils couraient de ville en ville, de cour en cour, faisant en plein vent leurs exercices d'équilibre, jouant leurs pantomimes, débitant leurs jeux de mots, ressemblant à nos Bobèche, à nos Galimafré et aux paillasses de nos tréteaux, moins le costume. On les nommait aussi *scenici*, *scurræ*, *choraules*, *mimi*, *histriones* et *thymelici*. Ils dansaient sur la corde, ils marchaient sur la tête, ils jouaient des instruments : leurs femmes sautaient. Nous avons une série de textes qui prouvent la persistance tenace de ces races étranges au milieu du monde romain et jusqu'après Charlemagne. Vitruve, Martial, Juvénal, le code Théodosien, le Digeste, Salvien, Isidore de Séville[1], nous conduisent aisément à un texte très-remarquable de Thégan, l'historien de Louis le Pieux. Dans son beau portrait de ce prince, l'historien veut nous donner une idée de l'austérité de son héros; il nous montre la belle et grave figure du fils de Charlemagne refusant de rire en présence des grimaces et des scurrilités de nos histrions. « Quand pour les réjouissances du peuple paraissaient les *themelici*, les bouffons et les mimes, avec les joûeurs de flûte et de cithare, et quand ils se

Persistance des jongleurs dans la société romaine et au moyen âge jusqu'au commencement des temps épiques.

[1] VITRUVE, lib. V, cap. VIII (*Thymelici* et *Scenici*).

MARTIAL, lib. I, V (*Thymeles*).

JUVÉNAL, satire I, v. 36; et sat. VIII, vers 197.

CODEX THEOD., lib. VIII, titul. VII, leg. 21 et 22. — Lib. XV, titul. VII, leg. 5 et 12 (*Thymela*).

DIGESTE. Leg. 4, *De his qui not. infam.* (III, 2). Leg. 10, *De pollicitationibus* (L. 12).

SALVIEN. Lib. VI (*Joculatores* et *Mimi*).

ISIDORE DE SÉVILLE. *Origines*. Liv. XVIII, cap. XLVII : « *Thymelici* erant musici scenici qui in organis et lyris et cytharis præcinebant; et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes, cantabant super pulpitum, quod *Thymele* vocabatur. »

(V. Du Cange, au mot *Thymele ;* Facciolati, au même mot et au mot *Thymelici*.)

montraient à table en sa présence, le peuple alors riait devant l'empereur (avec une certaine mesure néanmoins); mais il ne montra pas une seule fois la blancheur de ses dents ; il ne rit pas une seule fois [1]. » Certes, voilà un trait qui réconciliera certains esprits avec le caractère un peu calomnié de Louis le Débonnaire. Le discrédit qu'il infligea aux jongleurs (aux jongleurs qui ne chantaient pas encore), ce discrédit n'empêcha point cette race de se multiplier, et, au commencement du treizième siècle, nous pouvons entendre un noble et sévère historien, Lambert d'Ardres, jeter vingt fois dans sa chronique l'anathème sur la race immortelle des histrions, de ceux qu'il appelle *mimici*, *scurræ*, *joculares*, *garciones* et *nebulones* [2]. Entre ce dernier texte et celui de Vitruve on en pourrait citer cent autres attestant que les habitudes, les mœurs et les occupations de cette classe étrange ne s'étaient pas sensiblement modifiées.

Portrait des jongleurs antérieurement à nos chansons de geste ; leurs occupations, leur costume.

Examinons encore quelques instants ces mimes impérissables, mais examinons-les avant le moment où ils se mettent à chanter nos cantilènes et nos poëmes. Ceux de leurs noms, qui doivent prévaloir au moyen âge, sont ceux de *jongleur* [3] et plus tard,

[1] « Quando in festivitatibus ad lætitiam populi procedebant *themelici, scurræ* et *mimi* cum *choraulis* et *citharistis* ad mensam coram eo, tunc ad mensuram coram eo ridebat populus : ille nunquam vel dentes candidos suos in risu ostendit » (Thegan, cap. XIX, *Historiens de France*, VI, p. 78). C'est ce même Louis qui avait une horreur invincible pour les poëtes païens : « Poetica carmina gentilia quæ in juventute didicerat, respuit, nec legere, nec audire, nec docere voluit. » (Ibid.)

[2] « Ministrantibus *mimicis, nebulonibus, garcionibus, scurris* et *jocularibus*... » (Lambert d'Ardres, édition de M. de Ménilglaise, p. 201.)

[3] Le mot *Joculator* ou *Jocularis* est déjà dans Salvien, lib. VI. Nous le trouvons cent fois dans les textes des siècles postérieurs, notamment dans Agobard, *Liber de Dispensatione ecclesiasticarum rerum ;* — dans Papias, *Vocabularium latinum ;* — dans Orderic Vital, t. III, 99 ; — dans Lambert d'Ardres, *loc. cit.*; — dans le *Chronicon Virtzeburgense*. — Ce mot a fait fortune et est passé dans

de *ménestrel*[1]. Rien de plus facile à comprendre que l'étymologie de ce dernier mot : *ménestrel* dérive du mot *ministerialis* qui a eu plusieurs sens, mais qui signifie notamment *serviteur* et *valet*[2]. Les ménestrels, à leur origine première, furent sans doute ceux des jongleurs qui étaient attachés en qualité de serfs à la personne des seigneurs ou des princes.

Quant au costume des *joculares*, il est celui des classes populaires, avec une certaine affectation de couleurs voyantes[3] qui a été le propre des saltimbanques en tous les temps. Un manuscrit de Saint-Martial de Limoges[4], doublement précieux au point de vue de la liturgie et de la musique, nous offre pour

les langues néo-latines : le français a *gengleres, jugleres, jugléor, jongleur ;* le provençal a *joglar* et *joglaret ;* le vieux espagnol, *juglar* et *jutglar ;* l'italien, *giocolare.* (V. Du Cange au mot *Jocularis* et *Ministelli,* — et Raynouard, *Lexique roman*, au mot *Joglar.*)

[1] V. le Glossaire de Du Cange au mot *Ministerialis* et au mot *Ministelli.* — Le mot *Ménestrel,* dans le sens de *Jongleur de gestes*, n'a pas été suivant nous d'un usage général avant la seconde moitié du douzième siècle, ni même avant le treizième siècle. Il a surtout désigné les jongleurs de fabliaux et les jongleurs-musiciens. Il a fini néanmoins par remplacer presque partout le mot *jongleur,* surtout depuis la décadence de nos chansons. Nous avons un curieux exemple des vicissitudes de ces deux mots dans les différents noms qu'a portés notre rue des Ménétriers, à Paris : cette rue s'est d'abord appelée en latin *vicus Viellatorum*, ou *vicus Joculatorum*, puis en français, *rue des Jugléours* (vers 1225), *rue des Jugleurs* (v. 1300), *rue aux Jongleurs* (v. 1325), *rue des Ménestrels* (vers 1400), *rue des Ménestriers* (vers 1482). On peut dire que la série de ces noms est en quelque manière une histoire abrégée des jongleurs au moyen âge. — Cf. sur les Jongleurs et Ménestrels en général, l'ouvrage de l'abbé Delarue : *Essai historique sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, Caen, 1834, 3 vol. in-8, et, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, III, 377, le remarquable Mémoire de notre confrère Bernhart sur la Corporation des Ménestrels ; enfin, dans le *Journal des Savants*, l'article de Raynouard sur le livre de l'abbé Delarue, 1834, p. 537.

[2] Que cette étymologie soit la vraie, c'est ce que démontre la longue série des exemples cités par Du Cange, et notamment l'emploi du mot *Minister* dans le sens de Ménestrel. Le mot *Minister* a ce sens dans un Cérémonial de l'église de la Dorade, à Toulouse, etc.

[3] « Alii, quod proprie jocularium est, *ab utroque latere divisis, item mixtis coloribus, vestimenta variabant.* » (*Vita sancti Beraldi, episcopi Marsorum.*)

[4] Ms. de la Bibl. Imp., Fonds latin, 1118, f° 107-112 v°.

le onzième siècle, et même pour le dixième, les véritables costumes des jongleurs. Bien plus, ces miniatures grossières nous les montrent dans l'exercice de leurs fonctions les plus habituelles, de celles que leur nom rappelle encore aujourd'hui : l'un d'eux *jongle* avec des balles[1], l'autre avec des couteaux[2]. Un troisième danse[3] et une jongleresse paraît sauter à la corde[4]. Il y a en vérité bien peu de différence entre ces histrions du onzième siècle et ceux de nos foires. Mais un grand changement va survenir dans le sort de quelques-uns de ces comédiens nomades : ou plutôt, il va y avoir deux classes très-distinctes de jongleurs qui n'auront presque plus rien de commun que le nom.

A partir du x[e] siècle, il faut distinguer deux familles de jongleurs : « les histrions et les jongleurs de geste. » Noblesse de ces derniers, auxquels le nom de jongleurs n'est imposé qu'à défaut d'autre mot.

Sans doute, pendant toute la durée du moyen âge (et il importe singulièrement de ne pas l'oublier), les véritables jongleurs, les jongleurs jonglants, dansants, cabriolants, montrant des ours, jouant des pantomimes, ces jongleurs d'origine romaine subsistèrent. Bien plus, ils subsistent encore aujourd'hui, et on chercherait vainement dans l'histoire une solution dans la continuité de leur existence. Mais à côté de ces histrions se produisent, dès les Carlovingiens, dès le dixième siècle peut-être, de nouveaux jongleurs, dignes, sérieux, presque austères, qui vont de place en place, d'abbaye en abbaye, de château en château, chanter sur une mélopée sévère les cantilènes d'abord, et puis les épopées nationales, qui ne sont que des cantilènes développées.

1 Ms. 1118, f° 107 v°.

2 *Ibid.*, f° 112 v°.

3 *Ibid.*, f° 109 v°.

4 *Ibid.*, f° 114. Rien n'est plus grossier que ces différentes figures peintes avec trois ou quatre couleurs seulement, le jaune clair, le bleu et le rouge. Ce même manuscrit est infiniment précieux pour établir l'origine des séquences et des tropes.

Ceux-là n'existent plus depuis longtemps; tout au plus en trouverait-on les derniers représentants dans ces chanteurs ambulants de complaintes uniquement religieuses, et dans ces industriels naïfs qui expliquent avec un bâton, sur une toile grossièrement peinte, la vie de quelque saint populaire ou le martyre nouveau de quelque missionnaire. Mais ce type devient rare. Quoi qu'il en soit, ces jongleurs de cantilènes ou de gestes ne ressemblent en rien à leurs homonymes qui font des grimaces et des pantalonnades. Ils se considèrent comme des personnages revêtus d'une mission grave; ils sont bien reçus dans les monastères les plus sévères, chez les évêques, chez les rois; s'ils ressemblent à quelqu'un, ce n'est pas à Bathylle, c'est à Tyrtée. Mais, comme ils ne sont pas moins nomades que les *mimi* et les *nebulones*, comme ils ont en apparence la même vie, comme ils demandent un salaire analogue, on les appelle aussi *joculatores*[1]. Faute d'autre nom, ils doivent subir celui-là. La distinction est fondamentale.

L'Église établit une distinction fondamentale entre ces deux races de jongleurs. Elle favorise les chanteurs populaires de nos épopées.

Et qu'on ne dise pas que nous sommes ici dans

[1] C'est de ces jongleurs qu'il est évidemment question dans le fameux texte d'Orderic Vital que nous avons déjà cité, et où ce sévère historien dit en parlant de Guillaume au court nez : « VULGO CANITUR A JOCULATORIBUS DE GUILLELMO CANTILENA, sed jure præferenda est relatio authentica quæ a religiosis doctoribus solerter est edita... » (Orderic Vital, éd. Leprévost, III, pp. 5 et 6.) C'est de ces jongleurs que faisait partie le fameux Taillefer qui, d'après l'auteur du roman de *Rou*, chantait devant l'armée de Guillaume, à Hastings :

De Callemaine et de Roland
Et d'Olivier et des vassaux
Qui moururent à Raincbevaux...

C'est encore un de ces jongleurs qui, dans un passage trop peu connu des Miracles de S. Benoît (au livre VIII, dont l'auteur est Raoul Tortaire), marche à la tête d'une bande de malfaiteurs qui envahissent Saint-Benoît-sur-Loire : « Tanta erat illis arrogantia ut scurram præcedere facerent qui musico instrumento res fortiter gestas et priorum bella præcineret quatenus hii acrius incitarentur... (Édition de la *Société de l'Histoire de France*, 336.) » Et ces pillards exécutent leur mauvais dessein toujours précédés par le chanteur (*præeunte cantore*).

I PART. LIVRE II, CHAP. XIII.

l'hypothèse. Un texte du treizième siècle, découvert par M. Delisle, commenté par M. Guessard, mais dont nous avons essayé de tirer encore plus de conséquences, ce texte d'une *Somme de pénitence* proclame hautement l'existence de cette école de jongleurs honnêtes et chrétiens et s'exprime sur eux à peu près dans les termes que nous venons d'employer. « Il est une certaine classe d'hommes, dit le casuiste, qui pour nous réjouir le cœur ont des instruments de musique. Mais il y en a deux espèces distinctes : les uns fréquentent les orgies publiques et les assemblées lascives afin d'y faire entendre des chants obscènes; et ceux-là sont condamnables comme tous ceux qui poussent les hommes à la débauche. Il en est d'autres au contraire, QU'ON APPELLE JONGLEURS, QUI CHANTENT LES EXPLOITS DES PRINCES ET LES VIES DES SAINTS (*sunt autem alii qui dicuntur joculatores qui cantant gesta principum et vitas sanctorum*). Ceux-là nous consolent en nos douleurs et en nos angoisses, et ne se livrent pas à d'innombrables débauches comme le font les sauteurs et les danseuses... Si donc ils ne font pas ces choses, mais s'ils chantent les exploits des princes au son de leurs instruments pour distraire et consoler les hommes, on peut très-bien les tolérer; c'est le pape Alexandre qui le dit[1]. »

[1] Voici le texte latin, trop important pour n'être pas cité intégralement : « Est tertium genus hominum qui habent instrumenta musica ad delectandum homines. Sed talium duo sunt genera : quidam enim frequentant potaciones publicas et lascivas congregationes ut cantent ibi lascivas cantilenas, et tales dampnabiles sunt sicut alii qui movent homines ad lasciviam. SUNT AUTEM ALII QUI DICUNTUR JOCULATORES, QUI CANTANT GESTA PRINCIPUM ET VITAS SANCTORUM et faciunt solacia hominibus in egritudinibus suis vel in angustiis suis et non faciunt innumeras turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices... Si autem non faciunt talia, sed cantant gesta principum instrumentis suis, ut faciant solacia hominibus, sicut dictum est, BENE POSSUNT SUSTINERI TALES, sicut ait Alexander papa. » (*Summa de pœnitentia*, du milieu du treizième siècle. B. I. Sorbonne, 1552, f° 71 v°, col. 1. — Ce passage est reproduit en fran-

Les jongleurs de geste sont quelquefois les auteurs des chansons qu'ils exécutent.

Ainsi, au treizième siècle encore et dans les deux siècles précédents, le mot *jongleur* s'applique à des hommes véritablement dignes d'être comparés par la dignité de leurs fonctions aux rhapsodes antiques, aux bardes et aux scaldes; il s'applique à des chanteurs chrétiens et français de poëmes très-français et très-chrétiens, souvent même à des poëtes. Car un nombre assez considérable de ces jongleurs de geste ne se sont pas contentés d'être les éditeurs de nos poëmes héroïques; ils ont voulu composer eux-mêmes de nouvelles chansons; ils ont été tout à la fois et jongleurs et trouvères : ils ont eu ces deux gloires.

D'où vient néanmoins qu'ils aient disparu? D'où vient qu'il ne nous reste plus aujourd'hui que les descendants de ces *saltatores* dont parle la *Somme* du treizième siècle, de ces comédiens de bas étage qui, nous le répétons, ont coexisté sans cesse à côté de nos chanteurs épiques? Et nous avons les preuves de cette coexistence en des centaines de manuscrits qui nous offrent la représentation de l'une et de l'autre de ces deux familles de jongleurs. Mais il faut expliquer la disparition de la plus noble de ces deux classes.

Ces jongleurs, de décadence en décadence, finissent par tomber au niveau des jongleurs de balles et de couteaux.

Il est arrivé, suivant nous, que les jongleurs de geste, de décadence en décadence, sont retombés peu à peu au niveau des jongleurs de balles et de couteaux. Et voici par quelle série de transitions. Les chanteurs de geste ont eu, comme nous l'avons établi plus haut, à lutter contre les romans de la Table ronde; et certains d'entre eux, avides de plaire à un public qui se passionne toujours pour les nouveautés, se mirent à chanter ou plutôt à réciter les nouveaux romans. Quelquefois ils gardèrent dans leur répertoire

çais dans le *Jardin des nobles*, du quinzième siècle. *Manuscrits français* de P. Paris, II, 144.)

les anciens poëmes à côté des nouveaux[1]. D'autres fois, ils ne chantèrent que les nouveaux. Des romans de la Table ronde aux fabliaux, il n'y a qu'un pas : ils le firent[2]. Des fabliaux aux petites chansons d'amour, aux lais, à ces chants obscènes dont parle le théologien du treizième siècle, il y a encore moins loin : ils allèrent donc jusque-là. Mais quand ils en furent tombés aux obscénités des fabliaux et des chansons, ils se trouvèrent tout près de la musique lubrique; puis, des danses; et enfin, de la véritable jonglerie, des pantomimes et des tours de force. Rien n'est plus facile à suivre que ces dégradations successives. Avons-nous besoin d'ajouter que nous parlons ici du nord de la France, et non pas du midi?

Néanmoins, au XV[e] siècle, il y a encore de véritables jongleurs de geste.

Malgré tout, il y avait encore au quinzième siècle des jongleurs de geste; mais, il faut tout dire, l'espèce en était rare. En 1454, le tenancier du fief de la jon-

[1] Dans la *Gengle au Ribaut*, le même jongleur chante romans d'aventures et chansons de geste :

> ... Je sai de chanson de geste
> Chanter, au monde n'i a tel....
> Si sai de romans d'aventure
> Qui sont à oïr delitable;
> Si sai de la réonde table.

Dans la *Chronique de Bertrand Duguesclin*, même remarque à faire sur ce ménestrel qui chante à la fois Roland

> « Les quatre fils Haimon, et Charlon li plus grans,
> « Li dus Lions de Bourges, et Guions de Connans,
> « Perceval li Galois, Lancelot et Tristans. »
> (V. Du Cange, au mot *Ministelli*.)

[2] Déjà, dans nos chansons, on voit certains ménestrels chantant uniquement des lais de Bretagne. C'est ce que nous montre l'auteur d'*Anséis fils de Girbert*; et il ajoute que ces ménestrels étaient partout fêtés :

> Onques n'i ot menestrel ne serjant
> Qui celui jor ne fust riche manant...
> (B. I., ms. 1622, f° 202.)

On délaissa même les jongleurs de geste pour ces nouveaux chanteurs ; on oublia les anciens héros. Et c'est peut-être en ce sens qu'il faut entendre le début des *Enfances Guillaume ;* mais il ne faudrait rien exagérer :

> Uns gentis moines qui à Saint-Denis iert
> Quant il oï de Guillaume parler,
> Avis li fut *que fust entrobliés*... (B. I., 1448, f° 68.)

glerie à Beauvais « EST TENU de chanter ou de FAIRE CHANTER DE GESTE ou cloistre de l'église, es dits jours (Noël, Pasques, Penthecoustes, Toussainctz) depuis prime laschée jusque où commanche la grand messe, *se on peult trouver jongleurs environ la dite ville.* » Et notez qu'à la même époque, d'après le même document, le même tenancier a le droit d'assister, lui douzième, au spectacle donné par « les JONGLEURS *qui montrent oy-seaulx et bestes sauvages en chambre*[1]. » Voilà bien encore les deux classes en présence, mais c'est la fin de leur antagonisme, de leur coexistence. Les chanteurs de geste sont presque un mythe. On lit les vieux romans mis en prose; on n'est plus de complexion à les entendre en vers : le livre envahit tout. Les vrais jongleurs, les anciens *nebulones* triomphent; seuls, ils survivent et apportent jusqu'à nous le nom de jongleurs, déshonoré par eux, et jadis honoré par les chantres populaires de notre gloire, par les propagateurs de nos *Iliades !*

[1] Nous donnons ici le texte tout entier de ce document précieux. Il est tiré de la *Déclaration du temporel de l'évêché de Beauvais* par l'évêque Guillaume de Hellande, le 22 août 1454. Le fief de la jonglerie était au nombre des fiefs de l'évêque de Beauvais, et voici comme Guillaume de Hellande en fait la déclaration : « Item deffunct Henry de Fierville en son vivant tenoit un fief nommé le fief de la jonglerye (lequel est de present en ma main par deffaulte d'homme), auquel chacune folle femme de joye, venant et estant à Beauvais, doibt seulement une fois ·IIII· deniers parisis. et à deffaulte de paier, l'on peut prendre son chaperon.

« Item, chacun jongleur chantant en place ·XII· deniers.

« Item, s'il vient au dict Beauvais aulcuns jongleurs de personnaiges, monstrant oyseaulx ou bestes sauvages en chambres, le dict possesseur du dict fief peult veoir l'esbatement, luy douziesme, sans riens paier.

« Item, peult faire chanter au dict Beauvais, au lieu acoustumé qui luy plaict, es jours de Noel, Pasques, Penthecoustes et Toussainctz, sans ce que aultres y puissent faire chanter sinon par sa licence.

« Item, est tenu de chanter ou de faire CHANTER DE GESTE, ou cloistre de l'esglise es dicts jours, depuis prime laschée jusqu'où commanche la grand messe, se on peult trouver jongleurs environ la dite ville. » (Archives de l'Empire, P. 1461. — Desjardins, *Histoire de la cathédrale de Beauvais*, p. 135.)

Après avoir de notre mieux fait saisir cette distinction, qui peut-être est nouvelle, il nous reste à étudier les jongleurs dans leur vie intime, dans leurs occupations. Nous voudrions écrire quelques pages intitulées : *la Journée d'un jongleur au douzième et au treizième siècle*. Essayons.

La journée d'un jongleur au XIII[e] siècle.

Le matin, il sort de son hôtellerie; son costume.

Le jongleur est essentiellement nomade : il est toujours sur les chemins, il habite les hôtelleries. Tous les matins il en sort, revêtu, comme nous l'avons dit, du costume des gens du peuple. Au treizième siècle il a la cotte, le surcot et les chausses, avec le capuchon tombant sur les épaules; c'est ainsi qu'il est représenté dans un grand nombre de manuscrits latins et français[1]. Les jongleresses portent le même costume, avec le bourrelet sur la tête et les cheveux flottants[2]. Si le jongleur chante, au lieu de nos chansons, les vers lyriques d'un Thibaut ou d'un Gaces Brulés, il porte à la main une longue bande de parchemin sur laquelle est écrite la musique du petit poëme au-dessous du premier couplet[3]. D'autres fois même, les miniatures

[1] V. notamment le manuscrit de la Bibliothèque impériale, fonds de Saint-Victor, 212 (XIII[e] siècle), f[os] 5 r°, 6, 9 v°, 14 r°, 25 r°, 34 r°, 58 v°, 62 r°, 03 r°, 64, 68, 69. — V. aussi le manuscrit de la même Bibliothèque, fonds français, 95, fol. 43 r°; — et le manuscrit de Chansons, 846 du même fonds, f° 46 v°, 56 r° et v°, 94 v°, 132 r°, 140 r°. — Enfin cf. le ms. de la B. I. Allem. 32, f° 146 r°, 312, 413, 423. Les figures de ces quatre manuscrits, que nous avons recueillies avec le plus grand soin, nous donnent assez complétement la physionomie, la silhouette de nos jongleurs.

[2] V. des représentations de jongleresses au treizième siècle dans le ms. 212 du fonds de Saint-Victor à la Bibl. imp., que nous avons déjà cité (f[os] 5 r°, 6 v°, 9 v°, 34 r°, 58 v°, 63 r°, 68 v°). Cf. le ms. allem. 32, f° 312 r°, etc.

[3] V. le même ms., f° 94 r°. Nous possédons un sceau fort curieux de Bertrand, comte de Forcalquier, sur lequel il est représenté d'un côté en costume militaire avec le heaume, l'écu et le haubert, et de l'autre en costume de trouvère ou de jongleur, avec une simple cotte, des chausses, une *vielle* et un archet. (*Iconographie des sceaux et bulles conservés dans la partie antérieure à 1790 des archives départementales des Bouches-du-Rhône*, par Louis Blancard, 1860, planche 28, n° 1.)

nous le montrent occupé à faire cette transcription [1].

Il monte sur son cheval ou sur sa mule.

Supposons-le maintenant sur la porte de son *alberge*, prêt à partir pour les occupations de la journée. Les jongleurs de geste sont d'assez grands personnages, et presque toujours ils vont à cheval. Dans une de nos chansons, qui a été rudement italianisée, se trouvent ces deux vers :

> Nen deit aleir à pei çubler qui çante,
> Mais civalcer mul et destreiere de Rabie...

Le chanteur d'épopées nationales a donc un destrier, tout comme un chevalier; souvent néanmoins il doit se contenter d'une mule, monture plus humble et plus pacifique. Quant aux jongleurs de seconde classe, ils vont à pied : *Musa pedestris*. Et Rutebœuf, parlant en général des ménestrels et des jongleurs, nous les montre allant aux mariages :

> Vont là, l'un amont, l'autre aval
> L'uns à pié, l'autres à cheval [2]...

Sur son dos est sa vielle. Description détaillée de cet instrument, qui est, non pas semblable, mais analogue à notre violon.

Et maintenant suivons-les. Tout d'abord, remarquons que leur costume s'est complété : sur leur dos est un instrument de musique dont tout à l'heure ils s'accompagneront en chantant. Mais quel est cet instrument? C'est d'abord, c'est surtout la *vielle* : et la vielle est un véritable violon dont on jouait avec un archet. Les preuves surabondent; les miniatures de tous les manuscrits sont là qui nous permettent de dessiner très-exactement la forme de la vielle antique. Le manuscrit de *Beuves d'Hanstone* nous montre Josiane travestie en jongleresse, et armée d'un violon à peu près construit comme les nôtres, mais notablement

[1] V. le ms. de chansons françaises, B. I. fonds fr. 846, au f° 46 v°, 56 r° et v°, 132 r°, 140 r°.

[2] Rutebœuf, *Charlot qui salit la pel dou lievre.*

plus large et plus long. Les jongleurs, quand ils chantaient, tenaient avec leur main gauche cet instrument à peu près collé contre toute la surface de leur poitrine, et de leur main droite dirigaient leur archet qui était beaucoup plus cambré que les nôtres. Mais ici, du reste, les commentaires ne peuvent remplacer la vue de nos miniatures. Du même coup, nous reproduisons ici et la forme de la vielle et la physionomie des jongleurs d'après un manuscrit de la fin du treizième ou du commencement du quatorzième siècle[1].



[1] B. I. Manuscrit allemand, 32, f° 146.

Les jongleurs de geste ne se servent que de la vielle; les autres instruments de musique sont abandonnés aux ménestrels de second ordre. Coup d'œil sur les orchestres du XIII[e] siècle et sur les saltimbanques à la même époque.

Nous sommes intimement persuadé que la vielle a été, pendant tout le douzième siècle au moins, et même beaucoup plus tard, le seul instrument avec lequel nos trouvères aient accompagné la mélopée de nos chansons de geste. Sans doute, à la même époque et antérieurement, les jongleurs de la petite espèce se servirent d'autres instruments; le manuscrit de Saint-Martial de Limoges nous les fait voir, au onzième siècle, ornés de flûtes, de cornes, de psaltérions, de décacordes, de flageolets et de plusieurs autres instruments dont il a été quelque peu difficile aux érudits de déterminer l'usage et le nom [1]. Mais les jongleurs de

[1] V. les représentations de ces instruments : 1° Dans le manuscrit de Saint-Martial, 1118; le Décacorde, f° 110 r°; le Psaltérion, f° 111; le Cornet, f° 111; la Vielle, f° 104 r°; la Flûte, f° 112; la Trompette, f° 105 v°, etc.

2° Si du onzième siècle nous passons au treizième, nous trouvons dans le manuscrit 212 de Saint-Victor : la Cornemuse, f° 6 v°, et 63 v°; le Tambour et le Flageolet, f° 14 r°, 68 v°; le Décacorde, f° 21 v°; la Vielle, f° 30, et 34 r°; le Cor, ou Cornet, f° 64 r°; la Flûte, f° 50 v°, et 59 r°, v°. (V. le *Mémoire* de Bottée de Toulmon, *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. VII, 2[e] partie; et l'ouvrage de M. de Coussemaker : *Histoire de l'harmonie au Moyen âge*.)

3° Si maintenant nous consultons, non plus les monuments figurés, mais les documents littéraires, nous trouvons dans le *Brut* une précieuse énumération des instruments à l'usage des jongleurs :

Mult avoit à cour jugléeurs,
Chantéeurs, estrumentéeurs :
Mult puissez oïr chançons
Rotuenges e novels sons,
Lais de vieles, lais de rotes.
Et vieler beaus lais de notes,
Lais de harpes, lais de fresteles
Lires, cympes et chatemeles,
Symphonies, psalterions,
Monocordes, timbres, corons;
Assés i out tragetéeurs,
Joeresses et jugléeurs :
Li uns dit contes et fables...
(*Roman de Brut*. ms. Cott. Vitell., f° 90, col. 1.)

Les mêmes instruments sont encore énumérés dans le fabliau intitulé : *les Deux Trobéors ribauz*, et dans le *Roman de Flamenca* :

L'us menet arpa, l'autre viula,
L'us flautella, l'autre siula,
L'us mena giga, l'autre rota...
Flamenca (*Lexique roman* de Raynouard, I, 9.)
Ge suis jugleres de viele.
Si sai de muse et de frestele,

geste eurent assez de fierté pour répudier tous ces instruments à l'exception de la vielle. L'auteur du *Carolinus*, nous parlant de ces jongleurs, nous montre leurs chansons qui

... decantata per orbem
Gesta solent melicis aures sopire viellis...

Et plus tard l'auteur de *Garin de Montglane* fait dire à un jongleur :

Quand on ot fait la table et lever et sacier,
Ai-je pris ma viele POR FAIRE MON MESTIER [1]...

Mais, au treizième et au quatorzième siècle, les jongleurs de la bonne école sont les seuls qui se contentent d'un accompagnement si simple. Il y a un envahissement prodigieux de flûteurs, de harpeurs, de « menestreux qui jouent du naquaire, du demycanon, du cornet, de la guiterne latine, de la fluste behaigne, de la trompette, de la guiterne moresche [2]. » Alors s'organisent de véritables orchestres, et les miniatures nous en offrent le spectacle curieux... Dans le précieux manuscrit de Saint-Victor et dans un manuscrit de minnesingers, nous possédons de ces miniatures. Le ma-

Et de harpe et de chifonie,
De la gigue, de l'armonie,
Del salteire, et en la rote
Sai-ge bien chanter une note...
(*Les Deux Trobeors ribaux*, Jubinal, *Œuvres de Rutebœuf*, I, p. 337.)

[1] *Garin de Montglane*, B. I. Lavall. 78, f° 8.

[2] Cette citation est tirée textuellement des *Comptes du duc de Normandie et d'Aquitaine pour l'année* 1340. On peut rapprocher de ce texte les nombreux manuscrits du treizième et du quatorzième siècle, où l'on fait une distinction si nette entre « les ménestrels de bouche » et « les ménestrels de nacaires ». Guillaume Guiart, l'auteur de la *Branche des royaux lignages*, est qualifié de « *ménestrel de bouche* ». La seconde classe de ménestrels est mentionnée dans un acte du Parlement de Paris du 30 janvier 1321 : « Arrêt confirmant une sentence du prévôt de Paris pour Garin le Breton, joueur ou ménestrier de nacaires : lusorem vel menesterium nacariarum. » (Archives de l'Empire, Parlement, *Jugés*, I, f° 55 r°.)

nuscrit allemand nous fait notamment assister par les yeux à une symphonie exécutée par deux flûtes, deux violons, une musette, et dirigée par une sorte de chef d'orchestre, revêtu d'hermine et tenant à la main le bâton du commandement. Les musiciens sont revêtus de costumes bigarrés et faits pour attirer violemment le regard [1]. C'est à ces orchestres ambulants que le *Roman de la Rose* fait allusion, quand on y lit:

La veïssiés flutéours,
Menestrels et jugléours...

Et dans le roman de *Berte,* qui est antérieur, on voit trois ménestrels paraître devant la reine et exécuter devant elle une symphonie pour violon, harpe et flûte [2]. Mais que tout cela est loin de nos jongleurs de geste, dont il nous faut maintenant reprendre le portrait!

Tandis que les saltimbanques des douzième, treizième et quatorzième siècles, s'en vont par tous les chemins et par toutes les rues, montrant des singes, des chiens savants et des ours muselés, dansant sur la tête, jouant à la fois du flageolet et du tambour, mettant en joie les gens des noces, simulant des combats singuliers avec des écus ronds et de gros sabres de bois, faisant sauter leurs femmes et leurs filles, exécutant des pantomimes [3], tandis qu'ils avilissent de plus en plus le nom de jongleur par ces occupations, — les rhapsodes de nos vieilles épopées s'acheminent gravement sur leur monture. Les voilà qui s'arrêtent. Ils sont arrivés à la porte d'un château, d'une abbaye,

Le jongleur de geste s'arrête à la porte d'un château ou sur une place publique : il va chanter.

[1] B. I. Allem. 32, f° 399 r°.

[2] *Berte aux grans piés*, édition P. Paris, p. 18.

[3] Dans le manuscrit Saint-Victor 212 de la B. I., on assiste à tous les exercices des jongleurs. On en voit un (f° 9 v°) tenant un gros ours par sa chaîne et le montrant avec un bâton; un autre (f° 64 v°) fait voir un singe, et un troi-

I PART. LIVRE II, CHAP. XIII.

ou bien sur une place publique, sur l'aître d'une église [1]. Quel que soit le lieu de leur halte, ils commencent par exposer clairement à leur auditoire quelle est l'étendue de leur répertoire. « Nous savons, disent« ils, telles et telles chansons, » et ils les nomment [2]. S'ils

sième fait danser un chien (f° 14 r°). D'autres (f° 15 r°) marchent sur la tête, simulent un duel (f° 62 r°), jouent une scène de pantomime à quatre personnages (f° 63 r°), dansent sur des échasses (f° 69 r). Dans le manuscrit 95 du fonds français, on assiste à un autre duel entre jongleurs ; les deux combattants sont armés d'écus ronds et de longues rapières, probablement en bois (f° 42 r°). Enfin, dans le manuscrit allemand 32, un jongleur paraît jouer de la vielle à une noce (f° 146 r°), etc., etc.

D'après le fabliau intitulé *les Deux Trobéors ribauz*, les jongleurs possédaient cent petits talents de société qui sont encore énumérés avec soin dans un passage fort intéressant du *Roman de Flamenca*.

L'us fai lo juec dels banastelz,
L'autre jugava de coutelz ;
L'us vai per sol e l'autre tomba,
L'autre balet ab sa retomba ;
L'us passet sercle, l'autre sail ;
Neguns à son mestier non fail, etc., etc.
(*Flamença*, *Lexique roman* de Raynouard, I, p. 9.)

C'est ce que dit l'un des deux *ribauds* dans le poëme français :

Ge sai joer des basteax,
Et si sai joer des costeax
Et de la corde et de la fonde
Et de toz les biax giex du monde...
(Jubinal, *Œuvres de Rutebœuf*, I, p. 340.)

Mais, de plus, les jongleurs, « qui sentaient souvent le roussi, » se livraient à des exercices de sorcellerie, ou tout au moins de magie blanche : « Bien sai un enchantement faire, » dit l'un des ribauds dans le fabliau que nous venons de citer. (*Ibid.*, p. 337.)

[1] Et si vet querre où se puist recovrer,
A chevalier, à prestre ou à abé...
(*Moniage Guillaume*, 774, f° 191.)

[2] Sur le répertoire des jongleurs nous possédons deux documents d'une importance capitale : un passage du roman de *Flamenca* où l'on énumère longuement toutes les chansons, lais et fabliaux qui composent le répertoire de deux jongleurs, et en second lieu, le fabliau intitulé *les Deux Trobéors ribauz*, qui mériterait presque d'être ici réimprimé tout au long. Il est à remarquer que, dans le poëme provençal, les Romans tirés de l'antiquité sacrée et profane, les Romans d'aventure et ceux de la Table ronde composent presque tout le répertoire des deux ménestrels. Quatre vers seulement sont consacrés à nos chansons de geste :

L'us retrai con tenc Alamaina
Karlesmaines tro la parti ;
De Clodoveu et de Pipi
Comtava l'us tota l'estoria (*Flamenca*, loc. cit., p. 11.)

Dans le poëme français, au contraire, vingt Chansons de geste au moins sont

Il fait connaître son répertoire à ses auditeurs.

ne connaissent que des chansons de geste, ils les énumèrent; s'ils savent encore des romans d'aventures, ils ne manquent pas d'en prévenir leurs auditeurs que ces nouveautés charmeront peut-être davantage :

... Je sai de chansons de geste
Chanter, au monde n'i a tel...
Si sai de romans d'aventure
Qui sont à oïr delitable.
Si sai de la Réonde table[1]...

Pendant ce temps (si la chose se passe sur la place publique), le peuple s'attroupe : « Tote la gent entor lui

énumérées, et quatre ou cinq romans de la Table ronde ont seuls les honneurs d'une mention. Ce qui nous paraît prouver fort clairement que les romans de Bretagne ont beaucoup mieux réussi que les Chansons de geste dans tout le midi de la France.

[1] La *Gengle au Ribaut* ou *les deux Trobéors ribaux*. Tout le monde connaît ce document; mais il est ici tellement de circonstance qu'il est nécessaire d'en citer encore quelques vers. Deux jongleurs sont aux prises et chacun d'eux vante effrontément sa marchandise et son savoir. L'un dit, en énumérant son répertoire :

Ge sai bien chanter à devise
Du roi Pépin de Saint-Denise,
Des Loherans tote l'histoire.
Ge sai, par sens et par mémoire,
De Charlemaine et de Roulant
Et d'Olivier le conbatant.
Ge sai d'Ogier, si sai d'Aimmon
Et de Girars de Rossillon;
Et si sai du roy Loeïs
Et de Buevons de Commarchis,
De Foveus et de Renoart,
De Guitéclin et de Girart
Et d'Orson de Beauvez la some.
Si sai de Florance de Rome,
De Ferragu à la grant teste.
Et totes les chansons de geste
Que tu sauroies aconter
Sai-ge par cuer dire et canter.....
(B. I., ms. 837. f° 213, v° et 214 r°.)

L'autre jongleur, voulant faire l'homme d'esprit et confondant à dessein tous les noms de ses romans, répond à son confrère :

Ge sai de Guillaume au tinel
Et de Renoart au cort nez...
Ge sai d'Ogier de Montauban;
Ge sai de Renaut le Danois, etc., etc

I PART. LIVRE II, CHAP. XIII.

Il invite son public au silence.

aüna, » dit le roman de *Beuves d'Hanstonnes*[1]. Et le jongleur, voyant cette foule qu'il a laissée pendant quelque temps s'accumuler de plus en plus, le jongleur fait comme nos bâtonnistes de la rue : il invite les spectateurs à se bien ranger et à faire silence :

> Or m'entendez, baron, chevalier et serjant,
> Li homes et les fames, li petit et li grant.
> Qui vuet oïr chançon cortoise et avenant,
> Si laist ester la noise et se traie en avant[2]...

Au point de vue, non pas du profit, mais de la popularité, c'étaient là les auditoires qui devaient plaire le plus vivement aux jongleurs. On peut même dire qu'à cause de ces chants en place publique, les jongleurs pouvaient passer pour des distributeurs de gloire. Les princes le savaient bien et payaient les chanteurs en conséquence. Il est dit de Richard Ier, roi d'Angleterre, qu'il avait fait venir des jongleurs et des chanteurs de France, et qu'il leur avait fait de beaux présents « *ut de illo canerent* IN PLATEIS[3]. » La vanité des rois faisait alliance avec celle des poëtes et des chanteurs.

D'autres fois, avons-nous dit, le jongleur s'arrêtait dans les abbayes. Néanmoins l'entrée lui en était

[1] Il s'agit de Josiane qui s'est travestie en jongleresse :

> Prent sa viele, de l'ostel s'en torna,
> Vient as estaus où ele s'assieja
> Tote la gent entor lui aüna :..

Puis la fausse jongleresse se met à chanter :

> Oiés, seignor, por Dieu qui ne menti,
> Bone chanson dont li vers sunt furni :
> C'est de Buevon, le chevalier hardi...
> (Ms. Lavall., 80, f° 70.)

[2] *Destruction de Jérusalem*, B. I, 1375, f° 75.

[3] « De regno Francorum cantores et joculatores muneribus allexerat ut de illo canerent in plateis. » (Roger de Hoveden, cité par Du Cange au mot *Joculator*.) On peut conclure de ce passage que la France était par excellence le pays de jongleurs.

souvent interdite ; il était bien rare qu'on lui en ouvrît la porte en temps de pénitence, en carême par exemple. C'est ce qui fait que certains trouvères, voulant voir leurs chansons pénétrer partout, se donnaient la peine d'avertir leurs auditeurs en tête de leurs poëmes que l'objet de leurs chants valait un sermon, et qu'on pouvait parfaitement les entendre « même en carême. »

Oïr la doient chevalier et baron,
Et bone gent qui entendent raison,
En abaïe et en religion,
Et en quaresme, et en toute saison[1].

Mais c'étaient surtout dans les châteaux que les jongleurs se faisaient entendre. Disons tout : on s'ennuyait quelque peu, on bâillait souvent dans ces gros donjons du douzième et du treizième siècle : l'arrivée d'un jongleur était une aubaine dont on se serait bien gardé de ne pas profiter. On le faisait entrer, on le faisait s'asseoir, on lui demandait la liste des chansons qu'il *savait*. Parfois on l'invitait à chanter durant le jour, avant le repas, sous le *pin ramé*[2]; le plus souvent c'était après le repas, toute la mesgnie étant assemblée, que le chanteur donnait par quelques coups d'archet le signal de ses chants : « Trait sa viele, durement s'esjoï[3]. » Mais il avait généralement beaucoup de peine à rétablir le silence. Le seigneur et sa famille avaient bien dîné : il y avait des

[1] *Aimeri de Narbonne*, au début : B. I., Lavall., 23, f° 4.

[2] Trueve Guillaume desoz le pin ramé :
Desoz le pin lor chantoit un jugler
Vielle chanson de grant antiquité.
Moult par fu bone, au conte vint à gré...
(*Prise d'Orenge*, ms. 774, f° 42 v°.)

[3] Trait sa viele, durement s'esjoï,
Si haut canta que trestout l'ont oï...
(*Beuves d'Hanstonnes*, loc. cit.)

Il commence à chanter les poëmes qu'il sait par cœur. Ses succès, son salaire.

rires indisciplinés, des cris, un tumulte affreux, et le pauvre jongleur s'égosillait à crier : « *Seigneurs, un peu de silence... Laissez la noise ester,* » etc., etc. Peu à peu on se taisait, un grand silence se faisait, le jongleur commençait. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il CHANTAIT ; c'est qu'il chantait à voix très-haute et avec accompagnement de vielle ; c'est aussi qu'il savait PAR CŒUR les poëmes qui faisaient partie de son répertoire[1]. D'ailleurs, ce n'est pas ici la place qui convient à tous ces détails : il faut les réserver pour notre prochain chapitre où nous traiterons longuement de l'exécution des chansons de geste.

Mais il faut nous bien représenter notre jongleur au milieu de cet auditoire généralement sympathique, parmi ces familles militaires qui se faisaient encore un plaisir de la guerre privée, parmi ces chevaliers dont nos chansons reproduisent si fidèlement les mœurs, les habitudes et toute la physionomie. Il est donc là, le jongleur, s'arrêtant brusquement à la fin de chaque couplet, profitant souvent de cette pause pour apaiser sa soif toujours ardente, jetant par ci par là quelques traits de satire aux autres jongleurs qu'il représente comme des ignorants et des menteurs, faisant face à la concurrence, et surtout n'oubliant pas de temps à autre de faire des appels très-pressants à la générosité de ses auditeurs. « Les anciens chevaliers étaient très-généreux, disait toujours le chanteur : ils aimaient, ils honoraient les jongleurs, ils leur ouvraient leur bourse toute grande. Tâchez de vous piquer d'émulation. » Toutes paroles qui en reviennent à dire : « Allons, un peu de courage, messieurs ; mettez la main à la poche. » Puis ils faisaient leur collecte, comme

[1] Chacune de ces propositions sera longuement développée et entourée de preuves dans le chapitre suivant.

nos baladins des rues, auxquels ils ressemblaient tout à fait par ce côté. Ils recommençaient ensuite à chanter. Mais déjà le jour s'avançait, la voix du chanteur devenait chevrotante, les yeux des auditeurs s'alanguissaient. Le jongleur s'apercevait de la fatigue du public, et de la sienne aussi. « Près est de vespre et mult sui lassé », disait-il naïvement; ou bien encore : « Alez-vos en; li romans est finis. » Sur ce, il donnait quelques dernières notes de *viele*, et tout le monde allait se reposer, allait dormir, allait rêver peut-être de Charlemagne et de Roland, de Garin et de Fromont, d'Amis et de Belissende...

Quelquefois il n'est payé que par un repas. Mais le plus souvent on le paye en « bon argent nombré » ou en bons vêtements et en autres objets de prix.

Par malheur, le jongleur s'en allait parfois, l'estomac plein... et les mains vides. On ne lui donnait parfois que son dîner : c'était maigre; car, après tout, il fallait dîner le lendemain. Mais il était habitué à ces mauvaises fortunes et subissait en souriant ces petites misères de la vie de jongleur.

Bone costume ont certes li jugler :
Ausi bien chante quant il n'a que digner
Com s'il éust ·XL· mars trovez[1].

Il est probable néanmoins que, devant un salaire médiocre, le pauvre homme devait rire un peu jaune. Peu de seigneurs se montraient aussi parcimonieux, et les jongleurs étaient souvent payés « en bon argent nombré » : ce qui leur plaisait extrêmement. D'autres fois, ils étaient rémunérés en nature : le seigneur, outre de bons deniers, leur donnait de chauds vêtements, et même (n'est-ce pas un peu légendaire?) un bon cheval avec sa selle :

Là furent departis maint poile alexandrin,
Coupes et biax henas et d'argent et d'or fin...
Dont menestrel ne furent pas adonque frerin

[1] *Moniage Guillaume*, B. I., 774, f° 191.

De recevoir biax dons au soir et au matin [1]...

Ils ont sovent de bons deniers assez,
Les bones robes, les roncins enselez,
Que li franc home lor donent por chanter [2].

Je crains bien que l'auteur de ces vers n'ait pris ici son propre désir pour un fait accompli. Nous avons expliqué d'ailleurs comment les trouvères ajoutaient à leurs poëmes certains vers qui leur étaient demandés par les jongleurs ; nous avons même établi hypothétiquement que certains jongleurs pouvaient passer pour les éditeurs des trouvères. Les deux professions enfin se réunissaient parfois en une seule... Et les trouvères écrivaient, et les jongleurs chantaient tout ce qu'ils jugeaient de nature à augmenter les petits profits de leur métier.

Quoi qu'il en soit, nous connaissons maintenant « la Journée d'un jongleur de geste, » depuis sa sortie de l'auberge jusqu'au moment où il lance sa dernière note, où il jette son dernier accord : « Alez en paix, li romans est fini. »

C'est bien ; mais cette vie du jongleur n'était pas toujours aussi banale : quelquefois le jongleur allait aux camps, et prenait alors la stature d'un Tyrtée. C'est le cas de citer le fameux passage du *Roman de Rou :*

Taillefer qui mult ben cantoit
Sur un ceval qui tost aloit
Devant aus s'en alloit cantant
De Callemaine et de Rollant,
Et d'Olivier et des vassaux
Qui moururent à Rainchevaus [3]...

[1] *Charlemagne*, par Girard d'Amiens, B. I., ms. 778, f° 94 r°.

[2] *Moniage Guillaume*, loc. cit.

[3] *Le Roman de Rou*, édition Pluquet, I, p. 214. On lit dans *Ogier le Danois* que des jongleurs avaient suivi Charlemagne dans son expédition à Rome :

Li jogléor ont lor vieles pris :
Grant joie mainnent devant le fil Pepin.
(*Chevalerie Ogier*, vers 286, 287.)

Le jongleur aux armées; Taillefer à Hastings.

Jamais les jongleurs ne se sont élevés plus haut que ce jour-là. C'était à la bataille d'Hastings, quand les Français posaient la main sur l'Angleterre. Et la voix de Taillefer, plus encore que sa mort glorieuse, a largement contribué à cette conquête ; la chanson de Roland a été notre *Marseillaise* du onzième siècle, mais une *Marseillaise* qui rappelle uniquement de purs et nobles souvenirs, des souvenirs français. Voilà à quelle hauteur auraient dû se maintenir les jongleurs, pour rester dignes de notre estime. Mais ils perdirent trop vite ces proportions héroïques et n'allèrent plus aux armées que pour mettre en gaieté les chevaliers. Le texte du *Roman de Rou* est à peu près le seul où nous retrouvions un Tyrtée sous la poitrine de nos chanteurs. Au quatorzième siècle, pendant le conclave d'où sortit l'élection de Jean XXII, on vit deux flottilles garder le Rhône et la Saône sous le commandement de Guichard de Montigny. Et sur ces flotilles, il y avait des jongleurs dont chacun était payé trois sous et dix deniers tournois par jour. Ils n'avaient certainement rien de guerrier, et c'étaient uniquement des comédiens chargés d'amuser les ennuis des soldats[1].

Le jongleur en terre sainte.

Les jongleurs faisaient souvent de plus longs voyages; ils passaient la mer, ils allaient en terre sainte. Quand Thibaut de Champagne, en 1239, partit pour la Palestine, deux ménestrels s'embarquèrent avec lui. Était-ce pour accomplir un vœu, pour faire pénitence, pour charmer le voyage de Thibaut ? Les *Comptes* sont si discrets ! ils ne font rien savoir[2].

Quoi qu'il en soit, on ne saurait disconvenir, en mettant les choses au mieux, que la vie des jongleurs ne fût une vie d'aventures, une vie au jour le jour, une

[1] Archives de l'empire, P, 1402.
[2] *Historiens de France*, t. XXII, 595, g. 1. 600, g.

I PART. LIVRE II, CHAP. XIII.

Certains ménestrels sont attachés à la perssonne et à la cour des princes. Avantages de cette condition.

vie tout à fait misérable. Ils n'étaient jamais sûrs du pain du lendemain, et ils pouvaient parfois n'être pas certains de celui du jour. On s'explique par là comment ils durent avoir un vif désir d'être attachés d'une manière fixe à la personne des rois et des seigneurs. Quelques-uns eurent cette heureuse chance. Nous avons vu tout à l'heure Richard Ier demander des ménestrels à la France, et leur faire un beau sort en Angleterre. Cette générosité fut imitée, même par les seigneurs. Un héros de nos romans, qui reflète exactement toute la physionomie historique du chevalier du douzième siècle, Guillaume au court nez a un *valet* qui est jongleur, qui le suit partout, et qui, sur un signe de son maître, lui fait entendre un ou plusieurs couplets de geste [1].

Un roi cependant protesta contre cet engouement des nobles de son temps. Ce fut saint Louis. Il savait sans doute, il se rappelait vivement les terribles anathèmes de saint Augustin contre les histrions [2], mais il sut ne tomber dans aucun excès. Il ne voulut pas avoir un seul jongleur, un seul ménestrel attaché à sa personne [3]; car il tenait à donner en tout le bon exemple. Mais il voulut favoriser honnêtement ce que les chants des jongleurs pouvaient avoir d'honnête. Ses *Comptes* sont pleins des gratifications accidentelles et non pas ordinaires, qu'il accorde aux jongleurs, aux ménestrels, aux chanteuses même. En un seul *compte*, une valeur de plus de deux mille francs est consacrée à cet emploi [4] ! Mais saint Louis n'alla pas plus loin. Et il fit bien.

[1] Dans *Garin de Montglane* (Lavall., 78, f° 8), un jongleur dit :

J'ai esté el service du preu conte Gaifier...

[2] Donare res suas histrionibus vitium est immane, non virtus (In Joann., cap. VI).

[3] Natalis de Wailly, *Préface* du t. XXII des *Historiens de France*, p. 25.

[4] En 1239, une chanteuse, deux joueurs de harpe et plusieurs ménestrels re-

Les jongleurs aux noces. Droits exorbitants qu'ils prélèvent sur les mariés.

Ceux des jongleurs qui n'avaient pas la bonne fortune de se faire attacher à la maison d'un grand seigneur, trouvaient une compensation dans quelques aubaines lucratives. C'est ainsi qu'à la première nouvelle d'un mariage, on les voyait accourir de toutes parts, pleins de bon vouloir et d'avidité. Ruteboeuf a peint au naturel ces empressements intéressés :

Quant uns hons fait nopces ou feste,
Où il a gent de bone geste,
Li menestrel, quant il l'entendent,
Qui autre chose ne demandent,
Vont là, soit amont, soit aval,
L'uns à pié, l'autres à cheval[1] ...

Ces ménestrels dont parle Ruteboeuf avec sa malice ordinaire, étaient surtout des joueurs de vielle ou des flûteurs[2]. Dans plusieurs vieilles chansons, et notamment dans *Aubri le Bourgoing*, on les voit « vieler haut, cler et seri. »

Toutes les rues firent encortiner,
Et à la terre les vers erbes jeter.
Cil jugléour iront por vieler[3]...

Mais, aussi bien aux noces que dans toutes les fêtes joyeuses, on ne saurait douter que les jongleurs ne chantassent aussi des lais et des chants d'amour : un autre passage d'*Aubri* nous servira de preuve, bien

çoivent des subventions (*Historiens de France*, tome XXII, 592 b, 5991, 602 g, 605 b). Cinquante livres sont données aux ménestrels qui assistent aux fêtes de Melun, quand Alfonse de Portugal est fait chevalier (*Historiens de France*, XXII, p. 589). Vingt ménestrels sont inscrits pour des dons de vingt à trente sous (2,026 fr. 38 centimes. *Historiens de France*, p. 589 g, 604 a).

[1] Ruteboeuf, *Charlot qui salit la pel dou lièvre.*

[2] Ils ne gardaient pas toujours, aux mariages, une réserve fort convenable. C'est ce qui explique pourquoi le cartulaire de Montpellier leur défend d'aller à ces fêtes : « Que neguns joglar ni neguna joglaressa non auze anar à novias de jorn ni de nueg. »

[3] *Aubri le Bourgoing*, édition Tarbé, pp. 37 et 38.

qu'il y ait peut-être à conserver quelque doute sur le sens du dernier vers :

Joie menant vont el palès plenier...
En une cambre qui estoit peinte à flor
Herbe i ot verte qui jetoit grant ardor.
Vieler font ·I· cortois jougléour :
Sons poitevins lor chante cil d'amor [1]...

Nous ne serions même pas étonné qu'au douzième siècle, les jongleurs de geste aient chanté aux noces quelques *laisses* de nos vieux poëmes qui tenaient avantageusement la place des lais amoureux et des « sons poitevins. » Tout alla, d'ailleurs, en dégénérant. Les jongleurs oublièrent que le mieux est l'ennemi du bien, et, ne se contentant plus des sommes d'argent qu'on leur allouait pour chanter aux noces ou pour y faire de la musique, ils élevèrent plus haut leurs prétentions, et c'est ce qui les perdit. Ils exigèrent, en plus d'un lieu, qu'on leur donnât encore « la robe » du marié ou « finanche pour le rachat de cette robe » ; plus « un pot de vin, un pain et un més de chair. » C'était exorbitant, et les nouveaux mariés se révoltèrent énergiquement contre ces prétentions érigées en lois [2]. A Bourges, c'était le seigneur de la jonglerie qui revendiquait les mêmes droits et qui exaspéra de même tous les esprits en réclamant « toute la robe des deux époux en quoi ils sont espousez et bénéiz [3]. » Bref, les commu-

[1] *Aubry le Bourgoing*, édition Tarbé, p. 50.

[2] L'évêque de Beauvais, Jean de Marigny, acheta à Jean de Saint-Denis et à Jeanne sa femme le fief de la jonglerie, et fit remise aux habitants du *droit de mariage* que les jongleurs s'étaient attribué, à savoir : « La robe de l'homme ou finanche pour le rachat d'icelle robe : un pot de vin, un pain et un més de chair. » Et l'évêque prit cette mesure décisive « pour oster et eschiver les grands riots, brigues, maultalens, plaiz et dissentions qui pour ce venoient de jour en jour par devant nostre official. » L'acte épiscopal est du 5 juillet 1330 : il fut confirmé le 15 juillet de la même année par Philippe de Valois.

[3] « André de Chancele est en saisine d'avoir, prendre, lever de un chascun

nes qui avaient laissé s'établir ces coutumes les rachetèrent aux jongleurs, ou les abolirent sans plus de cérémonie. Les ménestrels continuèrent à paraître aux mariages, mais moyennant un prix débattu de gré à gré. Et cette habitude a prévalu, et elle prévaut encore sur presque toute la surface de la France et de l'Allemagne. Les ménétriers ne sont que les ménestrels de notre temps; et, quand nous voyons passer une noce de campagne, avec deux violoneux en tête, nous pouvons contempler les restes encore vivants d'une des plus chères coutumes du moyen âge.

Les jongleurs aux tournois.

Les noces n'étaient pas les seules fêtes où parussent les jongleurs. On les voit faire bonne figure à d'autres solennités, telles que les tournois[1] ; telles encore que l'armement, l'adoubement des chevaliers. C'est ainsi que saint Louis donne cinquante livres aux ménestrels qui assistèrent aux fêtes de Melun quand Alphonse de Portugal fut armé chevalier[2]. Ces ménes-

qui est béni et consacré en la ville et septene de Bourges et en plusieurs autres lieux voisins accoustumés, quatre deniers parisis et un més suffisant de viande, toutes fois et quantes fois ils se marient, et plusieurs autres droits appartenant à la dite confrérie; et de un et chascun bourgeois, toutes fois et quantes fois ils se marient, toute la robe en quoi ils sont espousez et benéiz en sainte église, et un més suffisant de viande, et plusieurs autres droits accoustumés deus au diz André comme au seigneur de ladite jonglerie. » (Charte de 1346, citée par Du-Cange au mot *Rex ministellorum*.)

[1] Un ménestrel dit, dans *Garin de Montglane* (Lavall., 78, f° 8) :

> J'ai esté el service du preu conte Gaifier :
> En plusors lius avons esté POR TORNOIER.....

On a de Jacques Bretex un poëme de quatre mille vers sur les tournois qui eurent lieu à Chauvanci en 1285. Ce Jacques Bretex fut témoin oculaire de ces belles fêtes et les décrit fort longuement. Il fait bien voir en particulier quel était le rôle des ménestrels dans les tournois. On voit Jacques Bretex, dans le grand divertissement final, remplir exactement l'office de directeur des petits jeux, et de ce que nous appellerions aujourd'hui « conducteur du cotillon ». (*Remarques sur les Tournois de Chauvancy* en 1285, par Emm. Michel. Metz, 1864, p. 93 et suiv.)

[2] Natalis de Wailly, préface du tome XXII des *Historiens de France*, p. 24; et p. 589 c. de ce tome XXII.

trels sans doute étaient des musiciens : mais nos véritables jongleurs épiques ne pouvaient pas être absents d'une cérémonie aussi militaire, eux qui représentaient si bien l'esprit militaire de la France, eux qui étaient pour ainsi dire les chantres officiels de la chevalerie.

Leur rôle dans certaines solennités liturgiques. Chansons de geste exécutées jusqu'au XVe siècle sous le cloître des cathédrales, les jours de grandes fêtes.

Mais ils étaient aussi des chanteurs chrétiens, et leurs poëmes n'étaient pas moins religieux que militaires. Aussi les voit-on figurer dans les fêtes liturgiques. Des jongleurs musiciens et pantomimes figuraient dans la procession annuelle qui, probablement le jour de l'invention ou celui de l'exaltation de la Sainte-Croix, avait lieu dans les rues de Toulouse depuis l'église de la Dorade jusqu'à la cathédrale. Et ce sont les pêcheurs qui faisaient les frais de cette jonglerie. Un vieux cérémonial de la Dorade nous donne là-dessus des détails précieux : les jongleurs marchaient en tête de la procession; on les appelait *ministri* ou *joculatores*. Mais ils ne chantaient pas[1]. Il n'en était pas de même de ces jongleurs de geste qui jusqu'au milieu du quinzième siècle, à Beauvais, devaient quatre fois par an, à Noël, à Pâques, à la Toussaint et à la Pentecôte, « chanter de geste » dans le cloître de la cathédrale, depuis la fin de prime jusqu'au commencement de la grand'messe[2]. Il est vrai qu'on ne trouvait pas toujours à Beauvais, ni aux environs, de ces jongleurs devenus très-rares. Mais on peut conclure du texte que nous citons, que pendant

[1] « Ipsi piscatores tenentur habere isto die joculatores seu mimos ob honorem crucis... et vadunt primi ante processionem *cum ministris seu joculatoribus* semper pulsantibus usque ad ecclesiam sancti Stephani. » (Du Cange, au mot *Ministelli*, d'après un cérémonial de la Dorade.)

[2] Nous répétons à dessein une partie de ce texte déjà cité : « Le tenancier du fief de la jonglerie à Beauvais est tenu de chanter ou de faire chanter de geste ou cloistre de mon église es dits jours (Noel, Pasques, Penthecoustes, Toussaintz), depuis prime laschée jusques où commanche la grand messe, se on peult trouver jongleurs environ ladite ville. » (*Déclaration de l'évêché de Beauvais*, Arch. de l'Emp. P, 1461.)

tout le moyen âge, en beaucoup d'églises, les jours de grandes fêtes, ce même usage dut être en honneur. Et rien n'est moins surprenant qu'une telle coutume, quand on se rappelle ces vieilles chansons qui, d'après leurs auteurs, pouvaient être récitées « en abbaye ou en religion, » même pendant le carême !

Corporations des jongleurs et des ménestrels : leurs patrons, leurs statuts.

Pour devenir plus forts, pour se garantir plus efficacement contre le danger croissant des concurrences, les jongleurs ou ménestrels eurent de très-bonne heure l'idée de se former en corporation. Il y eut des corporations ou communautés des ménestrels dont certains statuts nous sont parvenus. Il y en eut à Paris, à Amiens, et en d'autres villes[1]. On connaît cette ancienne organisation des métiers, et ce n'est pas ici le lieu d'en exposer les lois. On sait que chaque métier s'était placé sous le patronage d'un saint. Le patron des ménétriers fut généralement saint Julien, et aussi saint Genest, le comédien converti, et nous possédons aux Archives de l'Empire les layettes et registres de la Confrérie de Saint-Julien des ménétriers. Pourquoi saint Julien avait-il été choisi par les jongleurs ? C'est que saint Julien était aussi le patron des voyageurs : et quoi de plus nomade, de plus ambulant, de plus voyageur que les chanteurs populaires du moyen âge? Il n'y a d'ailleurs rien de particulier dans les Statuts des jongleurs et notamment dans « le Statut des ménestriers » qui est un remaniement de 1321[2]. Un détail curieux doit néanmoins être cité : c'est que les jongleurs ou ménétriers s'acquittent de

[1] On doit à un ancien élève de l'École des chartes, M. Bernhart, un travail excellent sur la Corporation des ménétriers. (*Bibliothèque de l'École des chartes*, III, 377.)

[2] M. Bernhart a publié ces Statuts, loc. cit., p. 400. Il y a joint une pièce intéressante de 1395. C'est une Ordonnance qui interdit aux ménestrels de bouche de chansonner le roi de France et le Pape (p. 404).

leur péage sur le Petit-Pont... par un couplet de chanson : « Tot li jugleur son quite por. I. ver de chançon. » Faut-il plaindre ou féliciter les gardiens du Petit-Pont [1]?

Les jongleurs devinrent du reste si nombreux à Paris qu'ils y formèrent presque tout un quartier. On sait quel amour le moyen âge a toujours professé pour l'agglomération sur un seul point de tous les artisans d'un même métier. Si on voulait du parchemin, on allait rue de la Parcheminerie, où l'on avait devant soi vingt, trente, cinquante boutiques ou étaux de parcheminiers. De même, pour la rue des Jongleurs, qui devint la rue des Ménestrels, puis enfin, la « rue des Ménétriers. » Paris a toujours attiré ces sortes de gens qui gagnent leur vie en amusant le public.

Le *Roi des ménestrels*. Ce n'est qu'un chef d'orchestre.

La corporation des ménestrels nous amène facilement à parler du « roi des ménestrels ou des jongleurs ». Ce roi des jongleurs date réellement de la première décadence de nos chansons de geste, et je ne connais aucun document qui nous atteste son existence antérieurement au treizième siècle [2]. Rien n'est plus facile à comprendre : la royauté des jongleurs suppose la constitution d'un véritable orchestre. Les fonctions de *roi* sont celles d'un chef d'orchestre, qui, comme on l'a dit « distribuait les parties entre les jongleurs et les ménestrels ». Je pense que l'on a exagéré l'importance de ce personnage en le considérant comme « un intendant des plaisirs », comme un « directeur des théâtres ». Quoi qu'il en soit, nous connaissons les

[1] *Statuts d'Étienne Boileau.* (Collection des documents inédits, p. 287). — V. aussi dans les *Documents pour l'Histoire du tiers état* (I, 562), un texte qui se rapporte aux jongleurs d'Amiens.

[2] C'est avec raison, suivant nous, que M. Bernhart regarde la royauté des jongleurs comme une charge de la maison du roi.

noms de plusieurs rois des jongleurs. « L'auteur de *Berte* et des *Enfances Ogier*, Adenès, fut roi des ménestrels, et l'on cite encore Flajolet, en 1288; un peu plus tard, Robert Petit; Robert Caveron, en 1338, et Copin du Brequin, en 1359. » Il ne faudrait pas confondre ce roi des jongleurs avec le seigneur qui possédait en certains lieux le fief de la jonglerie : c'est peut-être ce qu'a fait Du Cange, quand il a cité à l'article *Rex ministellorum* un texte qui se rapporte évidemment « au seigneur de la jonglerie de Bourges ». Le roi des jongleurs ne possédait pas des droits aussi considérables : il n'avait que des priviléges purement honorifiques. Quand il dirigeait l'orchestre des violons, nacaires, flûtes, tambours, etc., il était revêtu d'un magnifique accoutrement. Même il portait couronne, une vraie couronne. Dans les célèbres *Comptes pour la rançon du roi Jean*, on lit cet article très-curieux : « Pour une couronne d'argent que le Roi donna le jour de la Tiphaine au roi des ménestrels. » On peut se demander si c'était là de l'argent bien employé, surtout en l'an 1367.

Les jongleurs *en général* étaient une race méprisable et méprisée.

Tout ce petit monde, d'ailleurs, était assez difficile à gouverner, et le « roi des ménestrels » y aurait perdu son autorité. Il faut nous faire de tous ces jongleurs l'idée d'une race errante, méprisée, tout à fait bohême. Cette observation s'applique surtout aux jongleurs de fabliaux et de romans d'aventures, et plus encore aux *saltatores* dont nous avons parlé plus d'une fois.

Ces sauteurs malheureusement étaient accompagnés de danseuses: à côté des jongleurs il y a eu des jongleresses. Les miniatures de nos manuscrits nous offrent exactement la physionomie effrontée et le costume bizarre de ces sauteuses des rues. Quelques-unes jouent de la vielle, d'autres dansent, d'autres jouent les rôles

I PART. LIVRE II, CHAP. XIII.

de femmes dans les pantomimes en plein air [1]. Elles ont existé, elles ont grouillé, elles se sont multipliées partout au moyen âge : race lubrique, avide, rapace et souvent dangereuse.

Leurs mœurs passaient pour être détestables. Sévérités de l'Église contre tous ceux qui ne prennent pas pour unique objet de leurs chants les vies des saints et les exploits des princes.

La présence de ces femmes parmi les hordes des jongleurs ne tarda pas, on le pense bien, à leur communiquer universellement des mœurs détestables. Les jongleurs de geste protestèrent longtemps contre ces orgies dont ils surent longtemps se préserver. Mais le mal fit des progrès effrayants, et de là tous les anathèmes dont l'Église frappe les jongleurs. Il est peu de *Sommes* au treizième siècle, où l'on ne trouve un ou plusieurs chapitres « *contra histriones et contra cantilenas chorearum* [2]. » Guillaume Perrauld est d'une énergie singulière contre les *cantationes amatoriæ* et en général contre les instruments de musique qui amollissent, qui efféminent les âmes [3]. On se rappelle encore le texte précédemment cité d'une *Somme de pénitence*, où l'on se montre plein d'indulgence pour les « jongleurs de geste », mais où l'on attaque avec une vivacité rude ces chanteurs de romances lubriques qui vont débiter de cabaret en cabaret leur détestable marchandise, qui fréquentent *potaciones publicas et lascivas congregationes, ut cantent ibi lascivas cantilenas;* « ces sauteurs enfin et ces sauteuses dont

[1] V. le ms. de Saint-Martial 1118, f° 114 r° — Dans le manuscrit de Saint-Victor, 212, nous voyons plusieurs jongleresses jouant de la vielle (f° 5 r°, 34 r°), plusieurs autres dansant (f° 6 v°, f° 9 v°, f° 58 v°), d'autres enfin jouant leur rôle dans une pantomime (f° 63 r°). — Cf. le ms. allem. 32, f° 312 r°.

[2] V. notamment une Somme du treizième siècle. (B. I., fonds latin, 3236 b, f° 122 v°.)

[3] « *Sequitur de auditu cantacionum amatoriarum et turpiloquiorum et instrumentorum musicorum*. Auditus cantionum valde est timendus... Musica etiam instrumenta multum sunt timenda : frangunt enim corda hominum et emolliunt, et, secundum verbum sapientis, essent frangenda. » (B. I., fonds latin, 3726, f° 28 r°. Guill. Peraldus, Summa de vitiis.)

les turpitudes ne se comptent pas. » On appliquait aux jongleurs les paroles de saint Augustin précédemment citées : *Donare res suas histrionibus vitium est immane, non virtus.* Enfin, au moment même où nos chansons de geste étaient dans l'apogée de leur gloire, l'homme le plus savant peut-être et le plus éminent de son siècle après saint Bernard, Hugues de Saint-Victor, donnait à ce mépris universel dont les jongleurs étaient l'objet, la puissante consécration de sa parole. Dans un texte qu'à notre connaissance, on n'a pas encore mis en lumière [1], le grand Hugues se demande quelles personnes il faut admettre à la vie monastique. Et avec ce style spirituel, avec ce demi-sourire qui est le propre de cet illustre théologien : « J'ai entendu dire à une sage et pieuse personne qu'il est certaines classes d'hommes qui, à peine reçues et ordonnées en religion, ne peuvent y rester un instant. Ce sont les peintres, les médecins, LES JONGLEURS et quelques autres qui sont habitués à courir de pays en pays..... Les jongleurs en particulier sont légers avant leur conversion, légers pendant, et se retirent aussi légèrement qu'ils sont venus. » Voilà ce que pensaient de nos jongleurs les casuistes et les docteurs du douzième et du treizième siècle. Les conciles ne se montrèrent pas moins sévères, et les saints, qu'il faut citer après les conciles, ne se sont guère montrés plus sympathiques aux jongleurs. Saint Henri Ier, le modèle des empereurs, s'armait d'une rudesse farouche contre la gent des histrions : il ne voulait même pas nourrir

[1] « A quodam viro prudente et religioso didici quod sunt quædam diversitates hominum quæ, vix ordinatæ in religione, possunt detineri... Hi sunt pictores, medici, JOCULATORES et quidam alii qui per diversas regiones discurrere sunt assueti... *Joculatores ante conversionem leves; cum ad conversionem veniunt, sæpius usi levitate, leviter recedunt.* » (Hugo à Sancto Victore, *De bestiis et aliis rebus*, lib. I, cap. XLV.)

leur fainéantise dangereuse [1]. Saint Louis fut moins dur, mais, comme nous l'avons dit, n'en attacha aucun à sa personne. Pour être juste, il convient d'ajouter que, dans presque tous les cas précédents, il s'agit des jongleurs de fabliaux ou des danseurs. Nos jongleurs de geste méritaient mieux.

Les jongleurs de geste eux-mêmes finissent par être confondus avec tous les autres dans ce mépris universel.

Cependant le sentiment public n'était guère plus favorable aux uns qu'aux autres; et les meilleurs historiens, les plus dignes d'estime, se répandent en protestations contre cette race de bohêmes.

Lambert d'Ardres, cet ennemi intime et presque personnel des jongleurs, raconte une charmante histoire qui fait bien voir le peu d'estime que méritaient *parfois* ces propagateurs de nos chansons de geste. Donc, il y avait un jongleur qui colportait partout la *Chanson d'Antioche* : nous disons « un jongleur », car nous ne pouvons croire qu'il s'agisse du trouvère auteur de cette belle chanson ou d'un de ceux qui l'ont remaniée. Ce jongleur impudent se présenta un jour devant Arnould d'Ardres (Arnould II dit le Jeune), et lui exposa qu'il était dévoré d'un grand désir : « Je voudrais, dit-il, avoir de belles chausses écarlates. Donnez-m'en une paire et j'insère votre nom dans la *Chanson d'Antioche*. » Arnould, qui avait été un des compagnons les plus courageux de Godefroy de Bouillon, s'indigna contre ce bouffon et lui refusa les chausses convoitées. Mais le jongleur se vengea : le nom d'Arnould n'est pas dans la *Chanson d'Antioche*. Et Lambert d'Ardres n'a pas assez d'épithètes sonores pour féliciter Arnould, n'a pas assez de mots déshonorants pour flétrir le chanteur intéressé. Cette

[1] « Infinitam histrionum et joculatorum multitudinem *sine cibo et muneribus* vacuam et mœrentem abire permisit. » (*Chronicon Virtzeburgense*, citée par Du Cange au mot *Ministelli*.)

anecdote est des plus précieuses : elle peint au vif tout ce vilain monde des ménestrels et des jongleurs[1]. Orderic Vital nous raconte sur les jongleurs des histoires aussi peu édifiantes[2]. Il y en avait un notamment au service d'Hugues le Grand qui affichait l'impiété et qui plaisantait sur les reliques. La colère de Dieu s'alluma et le malheureux jongleur fut soudainement foudroyé[3]. Par malheur, ce châtiment ne corrigea pas ses confrères en jonglerie et en blasphème. Ces générations de mimes n'ont jamais été véritablement pieuses, et les jongleurs de nos premières épopées sont les seuls pour lesquels on doive créer une exception. Le peuple les enveloppe tous dans son commun mépris, et Bernard Silvestre, l'auteur de *De gubernatione rei familiaris*, se faisant en quelque manière l'écho de tous :

[1] Voici le passage de Lambert d'Ardres. Il est encore trop peu connu pour n'être pas cité *in extenso :* « ... Antiochenæ commendator cantilenæ, avaritiæ zelo ductus et magis cupidus temporalis lucri retributionis quam Arnoldus laudis humanæ. (O gartionum et ministralium, immo adulatorum injuriosa laudatio! O inertium principum indigna et inanis exultatio!) Quia :

Virtute et probitate per omnia nobilis heros,

Arnoldus eidem scurræ qui nullo nomine dignus habetur, duas caligas denegavit scarlatinas, de eo digne promeritæ laudis præconium et gloriam subticuit, et de eo, in cantilena sua, in qua ficta veris admiscens, multa multorum nihilominus laudandorum gesta sub silentio intacta reliquit, mentionem non fecit. Sed o laudanda et ubique terrarum prædicanda Arnoldi militia! O in omnibus sæculis memoranda probitatis ejus strenuitas et gloria! O humilitatis ejus non despicabilis, sed inenarrabilis in virtutum operibus constantia! Qui humanam nullatenus quærens gloriam, scurræ maluit quantumcumque munusculum denegare, quam in ore scurræ et nomine indigni, licet omni haberetur laude dignissimus, in orbe terrarum deferri et cum instrumento musicari vel decantari... » (*Chronique de Guines et d'Ardres*, par Lambert, curé d'Ardres, éd. de M. le marquis de Mesnilglaise, p. 312.)

[2] Orderic Vital proteste également contre la valeur historique de nos poëmes : « Vulgo canitur a joculatoribus de Guillelmo cantilena, sed jure præferenda est relatio authentica quæ a religiosis doctoribus solerter est edita. » (Édit. Leprévost, III, 5, 6.)

[3] Orderic Vital, loc. cit., III, 99.

[4] Homo joculatoribus intentus « habebit uxorem cui nomen erit Paupertas, ex qua generabitur filius cui nomen erit Derisus. » (Bernard Silvestre, *De gubernatione rei familiaris*, cité par Du Cange au mot *Ministelli.*)

« Un homme qui se livre aux jongleurs, dit-il, aura une femme qui s'appellera Pauvreté, et un fils de cette femme qui aura pour nom Moquerie. » C'était le cri universel[1].

Mais les langues néo-latines ont gardé fidèlement et nous offrent une preuve encore vivante de ce discrédit où étaient tombés les jongleurs. Partout, dans la sagesse de ces langues, le mot *jonglerie* est devenu synonyme de *mensonge*, et *jongleor* de *charlatan* ou d'*imposteur*. Et cela date de loin : déjà au treizième siècle *gengleres*, *gengleur* signifiait *menteur*. En provençal *juglaria* avait le sens de tromperie; en ancien espagnol, c'était encore la même signification. Jusqu'à la fin des temps peut-être, ce mot demeurera comme une appellation déshonorante, et on le jettera à la face de tous ceux qui n'ont ni sincérité, ni foi, ni honneur. Il a fallu que les anciens jongleurs descendissent bien bas pour que leur nom ait subi un tel changement de sens[2].

[1] Les jongleurs n'étaient pas épargnés dans les chansons même qu'ils colportaient. Ils se mangeaient les uns les autres; ils se chargeaient d'injures au commencement de leurs poëmes : « Cil jongléor i font male oubliée. » (*Anseïs de Carthage.*) « Cil jongleor n'en dient tant ne quant. » (*Otinel.*) « Vilains juglers ne cuit que jà se vant... » (*Moniage Rainoart.*) « Cil jogléor, saciés, n'en sevent guere. » (*Ogier*), etc., etc. Mais surtout il faut lire ce curieux passage de *Gaidon* :

Tant chevalier qui sa terre ot laissie
Et tant vassal qu'a sa terre engaigie,
Et tant ribaut qu'a la pance rostie,
Grant et hisdouz, qui point ne se cointie,
Tant jougléor, tante putain sartie,
Qui tost auroient grant borse desemplie,
TEX GENS N'ONT ONQUES DE FAIRE PAIS ENVIE,
Ainz ont touz jors la harevale oie.
Mieus aiment guerre que nonne ne complie ;
Où que le preignent, tost sera acoillie,
Charrue prinse, arse barbergerie ;
Mieus aimeroient une vile bruie
Que.II.citez randues sans saillie...

(*Gaydon*, 4810-4822.)

[2] V. encore ce que signifiait ce proverbe : RIOTE DE JONGLEUR (*Proverbes et dictons populaires au treizième siècle.* Crapelet, 1831.)

Et le plus fort, c'est qu'ils ont eux-mêmes fait l'aveu de leur infamie. L'auteur du *Moniage Guillaume* leur plaça sur les lèvres des vers où la profession et la vie des jongleurs sont tournées en ridicule. Écoutez plutôt... Des voleurs sont sur le point de dépouiller Guillaume au court nez et son valet qui en ce moment même lui chantait des couplets épiques; les voleurs les prennent l'un et l'autre pour de véritables jongleurs et l'un des brigands dit aux autres :

« Pour Dieu, laissez-les aller : à mon avis c'est un jongleur qui vient de ville, de bourg ou de cité où il a chanté sur la place. »

Et il ajoute :

« Il n'y a pas gras à gagner avec les jongleurs. Je connais assez leur usage. Quand un jongleur a amassé trois, quatre ou cinq sous, il va aussitôt les dépenser à la taverne. Et il en fait bombance, jusqu'à ce qu'il n'ait plus rien. Puis, quand il a savouré le bon vin, quand l'hôte voit que le jongleur a tout dépensé : « Frère, dit-il, cherchez ailleurs un gîte, parce qu'il va venir ici des marchands. Vous me devez de l'argent : donnez-m'en des gages. » Et le jongleur lui laisse ses chausses ou son soulier, ou il lui offre de lui donner sa foi qu'il reviendra, si l'hôte veut lui laisser quelque répit. Voilà ce qu'il fait, jusqu'à ce qu'enfin on le laisse aller. Alors il part et va chercher ailleurs à recouvrer son argent près des chevaliers, des prêtres ou des abbés [1]. »

[1] Voici le texte que nous venons de traduire :

... Por Dieu, lessiez ester.
Mien escient, que ce est un jugler
Qui vient de vile, de borc ou de cité,
Là où il a en la place canté...
A jongléor porés pou conquester
De lor usaige certes sai-je assés :
Quant a.III.sous, .IV.ou.V.asamblés,
En la taverne les va toz aloer ;
Si en fait feste tant com puent durer.

Décadence de l'art du jongleur.

On comprend qu'avec de telles mœurs la décadence soit bien vite arrivée pour l'art des jongleurs. Et notez que l'auteur du *Moniage Guillaume* est loin d'avoir tout dit. L'ivrognerie ne fut pas le seul vice de ces pauvres gens : quand l'ivrognerie triomphe, la débauche presque toujours triomphe avec elle. De plus en plus nos jongleurs furent montrés au doigt sur toute la surface du sol chrétien. Ils furent enveloppés du mépris public. En vain la jonglerie s'inféoda-t-elle. En vain y eut-il à Chinon, à Beauvais, à Bourges et ailleurs « des fiefs de la jonglerie [1] ». En vain, depuis le treizième jusqu'au quinzième siècle, les seigneurs qui tenaient ce fief furent-ils investis du droit de percevoir une partie de ce que gagnaient les jongleurs. Cette inféodation, lucrative pour les seigneurs, ne sauva pas de la mort les jongleurs de geste, et ne sauva pas non plus du mépris universel les autres jongleurs ou ménestrels. Cette inféodation avait, d'ailleurs, des inconvénients graves. Pour n'en citer qu'un exemple, l'évêque de

Et quand il a le bon vin savoré,
Quand voit li ostes qu'il a tot aloé :
« Frere, fet-il, querés aillors hostel
Que marchéant doivent ci hosteler.
Donez moi gage de ce que vous devez. »
Et cil li laisse sa chausse ou son soler ;
Ou il li offre sa foi à afier
Qu'il revenra s'il le veult respiter.
Toz diz fait tant que l'en l'en lesse aler.
Et si vet querre où se puist recovrer,
A chevalier, à prestre ou à abé.
(*Moniage Guillaume*. Bibl. imp., ms. 774, f° 191.)

On peut rapprocher de ce texte les deux suivants :

Et se j'ai vostre argent, vous ne le plaindrez jà :
Car si tost que je l'ai, le tavernier l'ara.
(*Baudouin de Sebourc*, fin du treizième chant.

Il ot un jongléor à Sens...
N'avait pas sovent robe entiere.
Si que au vent et à la bise
Estoit souvent en sa chemise.
(Fabliau : *De saint Pierre et du jongleur*, Barbazan, III, 282.)

[1] V. Du Cange aux mots *Joglaria* et *Rex Ministellorum*.

Beauvais possédait au nombre de ses fiefs « le fief de la jonglerie » qu'un de ses chevaliers tenait d'ordinaire. Mais il arriva au quinzième siècle que le susdit fief tomba directement « en la main de l'évêque par deffaulte d'homme », et l'évêque fut obligé de faire percevoir lui-même les revenus de ce fief. Or, rien n'était plus singulier que ces revenus : « Aulcune chacune folle femme de joie venant et estant à Beauves, doibt seulement une fois · IIII · deniers parisis, et à deffaulte de paier l'on peult prendre son chaperon [1]. » Revenu peu digne d'un évêque et qui devait salir une main pontificale.

Les jongleurs de geste disparaissent ; les autres jongleurs leur survivent : ce sont nos saltimbanques.

Le très-précieux document que nous venons de citer nous fait encore assister à la décadence de la jonglerie de geste quand, dans un passage invoqué plus haut, il nous montre le seigneur du fief de la jonglerie fort embarrassé de trouver des jongleurs de geste « environ ladite vile. » A côté de ces derniers chanteurs de nos épopées nationales auxquels nous faisons ici notre dernier salut, apparaissent encore les « *jongleurs chantant en place*, et ceux « *monstrant oyseaulx ou bestes sauvages en chambre* », enfin tout le peuple des saltimbanques qui subsiste encore aujourd'hui, qui a encore aujourd'hui les mêmes mœurs, les mêmes allures, la même physionomie. Entre les tréteaux du treizième siècle et les nôtres, peu de différence. Mêmes danses, mêmes coups de pied excitant toujours l'hilarité universelle, mêmes chansons grivoises, mêmes costumes éclatants, mêmes musiciens chamarrés et éblouissants, mêmes boniments, mêmes grimaces. Mais où sont les vieux chanteurs de *Roland*, de *Garin le Loherain* et de la *Chanson d'Antioche* ?

[1] V. ce texte plus haut, p. 355.

CHAPITRE XIV.

DE L'EXÉCUTION DES CHANSONS DE GESTE.

On aura sans doute remarqué que, dans notre monographie des jongleurs, nous nous sommes arrêté peu de temps à les entendre chanter nos épopées. C'était à dessein. Nous réservions pour le présent chapitre tous les détails qui se rapportent à l'exécution de nos chansons de geste. C'est ici que nous nous proposons d'assister, pour ainsi dire, à une matinée ou à une soirée épique, donnée par un jongleur dans un château du douzième ou du treizième siècle. C'est ici que nous voulons prendre place nous-même au milieu du brillant auditoire et écrire tout ce que nous verrons, tout ce que nous entendrons.

Les chansons de geste étaient exécutées soit sur les places publiques, soit sous le cloître des églises, soit dans les châteaux.

Ce n'est pas, comme nous l'avons déjà montré, que les chansons de geste n'aient été exécutées que dans les châteaux. Nous avons vu qu'elles retentirent plus d'une fois sous les cloîtres des églises et des abbayes; nous avons vu qu'elles furent principalement chantées sur les places publiques. Et c'est même sur ce théâtre populaire qu'elles ont conquis leur véritable popularité. Si nos épopées françaises n'avaient fait les délices que de la société noble, et non pas celles de la bourgeoisie et du peuple, c'en était fait peut-être de leur gloire. Elles seraient mortes plusieurs siècles plus tôt. Donnons donc ici un long regard aux jongleurs qui arrivent dans une ville inconnue, qui en attroupent les habitants aux sons de leur vielle, qui font faire un cercle immense autour d'eux, qui préludent ensuite et qui, au milieu d'un silence profond, devant

I PART. LIVRE II, CHAP. XIV.

le plus sympathique, le plus sensible et le plus facile de tous les auditoires, chantent plusieurs laisses de *Roland,* de *Beuves d'Hanstonne* et des *Quatre fils Aymon.* Et n'en doutons pas : c'était bien là le public qui plaisait le mieux aux jongleurs. Ce public-là, il était à jeun quand il se suspendait aux lèvres du chanteur, il retenait son haleine, il avait une sensibilité toute naïve, il riait, il pleurait, il applaudissait avec une intelligente facilité. Seulement, il n'était pas toujours fort riche, et, sans doute, au moment où le jongleur allait faire sa quête, en ce moment critique, alors comme aujourd'hui, un certain nombre d'auditeurs se dérobaient sans bruit et disparaissaient tout à coup. La bourse des jongleurs en souffrait étrangement.

Le jongleur sur les places publiques; sa popularité, ses triomphes.

C'est par exception que les jongleurs allaient aux armées, et nous n'avons là-dessus rien à ajouter aux détails que nous avons donnés précédemment.

Il ne nous reste donc à parler que des châteaux; et, si nous avons préféré peindre nos jongleurs devant ces auditoires d'élite, c'est que les chansons de geste nous ont laissé à ce sujet beaucoup plus de détails. Les trouvères savaient par expérience que ces séances dans les châteaux étaient plus profitables pour leur gloire, et les jongleurs n'ignoraient point qu'elles étaient plus profitables pour leurs bourses : c'est donc en vue des châteaux que nos romans furent principalement écrits [1]. De là, les débuts de nos chansons qui ne s'adressent presque toujours qu'à des nobles; de là toutes ces allusions aux riches repas dont nos chansons étaient en quelque sorte le dessert, de là ces

Mais c'est surtout dans les châteaux qu'il chante : c'est là que son métier est le plus lucratif.

[1] Bertolais dist que chançon en fera;
. . . .
Chançon en fist, n'oreis milor jamais:
PUIS A ESTÉ OIE EN MAINT PALAIS...
(*Raoul de Cambrai*, éd. Le Glay, p. 87.)

I PART. LIVRE II, CHAP. XIV.

appels au silence, et tant d'autres traits que nous allons mettre en lumière.

On fait assister le lecteur à une matinée ou à une soirée épique, dans un château du XII[e] ou du XIII[e] siècle.

...Le jongleur est depuis la veille dans un château : c'est aujourd'hui dimanche, et il a déjà chanté ce matin à l'heure de tierce [1]. Mais le repas principal vient d'être terminé, il est deux ou trois heures de l'après-midi, et le jongleur s'apprête à chanter de nouveau. Cependant, il ne peut commencer tant que les tables sont couvertes encore des débris du festin. Ces tables du douzième et du treizième siècle étaient garnies de nappes que l'on enlevait d'ordinaire après le repas pour jouer aux échecs [2]. Mais généralement, quand on possédait un jongleur, on enlevait les tables elles-mêmes pour donner plus de place aux auditeurs : c'est ce que dit en termes exprès l'auteur de *Garin de Montglane* :

QUANT ON OT FAIT LA TABLE ET LEVER ET SACIER,
Ai-je pris ma viele por faire mon mestier [3]...

Ces tables étaient, d'ailleurs, faciles à enlever. « La rapidité avec laquelle, dans les grandes salles des châteaux, on dressait et on enlevait les tables à manger ou à jouer, indique assez que ces meubles n'étaient composés que de grands panneaux posés sur des tréteaux pliants, et qu'ils n'étaient pas à demeure [4]. »

[1] Les gens de Blaives, dont le seigneur vient d'être tué, s'écrient :

Ier main A TIERCE, AVIONS JUGLÉOR :
Or avons duel et dammage et tristor.
(*Jourdain de Blaives*, v. 140-141.)

Et encore au quinzième siècle, les jongleurs de gestes, aux quatre grandes fêtes de l'année, chantent sous le cloître de la cathédrale de Beauvais, *depuis la fin de prime* jusqu'au commencement de la grand'messe.

[2] Cis eschançons vont les napes tolir,
As eschés jeuent paien et Sarrazin...
(*Prise d'Orenge*, vers 551.)

[3] *Garin de Montglane*, Lavall. 78, f° 8.

[4] Viollet-Leduc, *Dictionnaire du mobilier*, p. 257.

Description de la chambre où chante un Jongleur.

Quant à la chambre elle-même, à cette chambre dont les murs vont retentir de la voix du jongleur, il importe aussi de nous en faire une idée; et qui pourrait mieux et plus exactement nous faire cette description que l'illustre auteur du *Dictionnaire d'architecture ?* « L'architecture de notre chambre au douzième siècle est d'une grande simplicité. Des poitraux accolés, portés par de lourds piliers, traversent la pièce et reçoivent les poutres qui elles-mêmes supportent le solivage. La cheminée est circulaire : sa hotte est décorée de peintures [1]. A côté, est suspendue une image du patron du maître de la maison; au-dessous, un bras de fer attaché à la muraille est destiné à recevoir un cierge. Des courtines suspendues à des potences mobiles en fer peuvent masquer les jours des fenêtres [2]. Les meubles ne consistent qu'en escabeaux, pliants, chaises de bois, armoires et bancs servant de coffres. Les murs ne sont décorés que par des peintures simples, à deux ou trois tons, parmi lesquels le jaune et le brun rouge dominent. Les étoffes seules sont déjà riches et rehaussées de broderies ou d'applications. Le pavé est fait en petits carreaux de terre cuite émaillée [3]. » Telle est la chambre où le jongleur se lève pour chanter : et maintenant écoutons-le.

Les Jongleurs ne parlent pas : ils chantent.

Tout d'abord, IL CHANTE, IL NE PARLE PAS. Nous en avons des milliers de preuves. Dans TOUS nos poëmes[4],

1 Salle de la maîtrise près la cathédrale du Puy-en-Velay.

2 Dans les chambres des châteaux du douzième et du treizième siècle, on voit encore le long des fenêtres les pitons en fer qui étaient destinés à recevoir ces potences mobiles.

3 *Dictionnaire du mobilier*, p. 361. V. la planche de M. Viollet-Leduc qui représente une chambre de château au douzième siècle. Mais il faut dans ce dessin trop élégant faire une certaine part à la fantaisie.

4 C'est dans le poëme d'*Hugues Capet* que pour la première fois peut-être un trouvère dit : « Je VOUS LIRAI l'histoire d'un guerrier, » etc.

c'est le mot *chanter* qui est employé pour désigner la principale occupation du jongleur de geste. Déjà Orderic Vital parle des cantilènes qui sont chantées par des jongleurs [1]; je veux bien qu'il ne s'agisse, dans ce texte déjà cité, que des chants lyriques antérieurs à nos premiers poëmes. Mais tel n'est pas le sens qu'il faut donner à un célèbre épisode des *Miracles de S. Benoît* de Raoul Tortaire [2], ni au fameux passage de Lambert d'Ardres où ce violent ennemi des jongleurs félicite Arnould d'Ardres de n'avoir pas permis que son nom servît de matière au chant des jongleurs et à leur accompagnement musical [3]. C'est bien de nos épopées nationales qu'il est ici question. Qu'est-il besoin de tant de textes? Nos poëmes ne sont-ils pas appelés des *chansons?* Nos trouvères, à tout instant, ne parlent-ils pas des jongleurs qui *chantent?*

> *Chanté* vos ont cil autre jugléor
> *Chançon nouvelle*, mais il laissent la flor [4]...

On pourrait composer un volume avec les seules citations de ce genre, et tous les textes que nous aurons lieu de mentionner tout à l'heure, au sujet de l'accompagnement musical de nos chansons, serviront en même temps à prouver jusqu'à la dernière évidence que les épopées françaises, comme les poëmes homériques, ont été chantées, et non pas lues ou récitées. La lecture est un procédé qui trahit la civilisation, qui n'a rien de primitif; moins l'homme est

[1] Vulgo CANITUR a joculatoribus de illo cantilena... (Orderic Vital, loc. cit.)

[2] Des malfaiteurs, sur le point d'attaquer l'abbaye de Saint-Benoît, se font précéder par un jongleur : « qui musico instrumento res fortiter gestas et priorum bella PRÆCINERET... » (Lib. VIII, p. 336, de l'éd. de M. de Certain.)

[3] « In ore scurræ... in orbe terrarum deferri et cum instrumento musicari, vel DECANTARI. » (Lambert d'Ardres, éd. Ménilglaise, p. 311.) Et dans le *Carolinus* de Gilles de Paris : « DECANTATA per orbem gesta solent melicis aures sopire viellis... »

[4] Début de *Raoul de Cambrai.*

civilisé, plus il chante et moins il lit. Il est certain qu'à la fin du moyen âge les manuscrits de nos poëmes se multiplièrent; qu'au lieu des petits manuscrits qui avaient servi aux jongleurs, nous eûmes de grands in-folio qui servirent uniquement de parure aux collections des riches et des nobles; il est certain que l'on lut davantage nos chansons, et qu'on les chanta moins. Mais, tant qu'il y eut des jongleurs de geste, ils ne récitèrent pas, ils chantèrent. Dans la *Gengle au Ribaut*, document du treizième siècle, le jongleur commence en disant : « Ge sai bien *chanter* à devise ; » et au quinzième siècle, c'était un chant, un véritable chant que les derniers de nos jongleurs devaient faire entendre quatre fois par an sous le cloître de l'église de Beauvais [1].

Le chant des jongleurs consistait en une sorte de récitatif sur un ton assez élevé.

Mais quel était ce chant? Il est d'autant plus difficile de répondre à cette question qu'il ne nous est pas resté UN SEUL MANUSCRIT où nos chansons aient été notées. Ce qu'il y a de très-probable, c'est qu'elles étaient chantées sur un ton très-haut, presque avec une voix de tête. Il est souvent question, dans nos poëmes, de jongleurs qui chantent « haut, cler et seri [2]. » Quand le valet-jongleur de Guillaume au court nez commence à chanter, il est dit que :

> Li valés lors prist soi *à escrier :*
> Bien gentement commença à chanter [3].

On peut d'ailleurs présumer que la musique de nos vers épiques n'était qu'une sorte de mélopée mono-

[1] Déclaration de fief de la jonglerie de Beauvais en 1454. Archives de l'Empire. P. 1461.

[2] Et on viele *haut et cler et seri*..,
(*Aubry le Bourgoing*, éd. Tarbé, p. 39-40.)

[3] Ms. 185 de l'Arsenal. Et, dans *Beuves d'Hanstones*, Josiane, déguisée en jongleresse : « Si haut canta que trestout l'ont oï. » Mais c'est sur une place que chante Josiane, et ce vers n'est pas absolument concluant.

tone, beaucoup moins variée que le chant de notre *Préface*. Suivant nous, chaque vers se chantait exactement sur les mêmes notes, et nous ne faisons d'exception que pour le dernier vers qui très-probablement se chantait avec une inflexion différente et se terminait par une note basse. Ce qui nous permet d'affirmer ce dernier fait, c'est le petit vers de six syllabes qui, dans un assez grand nombre de nos chansons, termine chaque *laisse* ou couplet de nos romans. Ce petit vers n'était pas chanté évidemment comme les vers décasyllabiques. C'est ici que, de plus, il convient de mentionner le fameux AOI qui termine chaque couplet de la *Chanson de Roland* dans le manuscrit d'Oxford. Les érudits ont beaucoup disserté sur ces trois lettres, et la lumière n'est pas faite. Quoi qu'il en soit, c'était un refrain, peut-être répété par les auditeurs, et à coup sûr chanté sur un autre air que le reste du poëme.

Nos vieux poëmes étaient chantés avec un accompagnement instrumental.

Et non-seulement nos épopées nationales étaient chantées; mais elles étaient chantées avec un accompagnement instrumental [1]. Voilà le jongleur debout au milieu de son auditoire, dans cette chambre que nous avons décrite tout à l'heure : il passe rapidement son archet sur sa *vielle,* il donne un prélude, il exécute une sorte de ritournelle. C'est en effet la vielle qui a été longtemps le seul instrument *accompagnateur* dont se soient servis nos jongleurs de geste [2]. Qu'était-ce que la vielle? Nous l'avons dit

Le seul instrument *accompagnateur* des jongleurs de geste, c'est la vielle.

[1] Nous répétons ici, et nous répétons à dessein, les textes cités plus haut : « Scurra qui MUSICO INSTRUMENTO res fortiter gestas et priorum bella præcineret... » (Miracles de saint Benoît, VIII, loc. cit.) « In ore scurræ INSTRUMENTO MUSICARI vel decantari. » (*Lambert d'Ardres*, loc. cit.)

[2] ...[Karoli] decantata per orbem
Gesta solent melicis aures sopire VIELLIS.
(*Carolinus*, de Gilles de Paris.)

Quand on ot fait la table et lever et sacier

plus haut; c'était un véritable violon, de proportions plus étendues que notre violon actuel [1]. Pendant plusieurs siècles, les jongleurs épiques ne connurent pas d'autre accompagnement, et il faut signaler uniquement à titre d'exception l'instrument appelé *cymphonie*. « On appelle en France cymphonie, dit Jean « Corbechon dans la traduction du *De proprietatibus* [2], « ung instrument dont les aveugles jouent EN CHAN- « TANT LA CHANSON DE GESTE, et a cet instrument beau « doux son et bien plesant à oyr [3]. » La *vielle* triompha de la *cymphonie* qui resta probablement à l'usage des seuls aveugles. Quant à la nature de cet accompagnement, nous n'avons à ce sujet aucune espèce de renseignement précis. Tout nous porte à croire que cet accompagnement était des plus simples, un coup d'archet à la fin de chaque vers, une ritournelle entre chaque laisse ou couplet. Il ne serait pas impossible que les jongleurs de geste aient quelquefois employé le moyen qui est d'un si puissant effet dans nos théâtres de mélodrames, c'est-à-dire un accompagnement doux et continu dans les moments décisifs de l'action, à l'arrivée du traître, à la péripétie, au dénoûment. Mais, nous devons le dire : ceci n'est qu'une supposition complétement arbitraire.

« Fort bien, nous dira-t-on, et nous voulons bien

Ai-je pris ma VIELE pour faire mon mestier...
(Lavall., 78, f° 8).

Les textes abondent.

El' joglar que son el palais
VIOLON descortz, e sons e lais
E dansas e *cansons de gesta*...
(*Roman de Jaufre*,. f° 98.)

[1] V. pour la forme exacte de la vielle les miniatures que nous avons citées dans le chapitre précédent, et aussi B. I., fonds fr., ancien n° 7542, f° 109; fonds de Saint-Victor, 212, f° 30 et 34 r°. Ibid. fonds all. 32, f° 146.

[2] Ms. 220, f° 237.

[3] *Histoire littéraire*, XXII, 265.

croire que la vielle a été le seul instrument des jongleurs de geste, mais de quel emploi étaient tous ces autres instruments que nous voyons représentés en tant de manuscrits? A quoi servaient les décacordes, les psaltérions, les flûtes, les cors, les nacaires, les flageolets dont la figure exacte est reproduite tant de fois depuis le onzième siècle jusqu'au quinzième, depuis les manuscrits de Saint-Martial de Limoges jusqu'à ceux qui avoisinent la Renaissance? » La réponse est facile, et déjà nous avons dû en donner ailleurs un résumé : ces instruments n'ont jamais servi à l'accompagnement de nos chansons ; c'étaient des instruments d'orchestre. De même qu'aujourd'hui nous voyons encore, dans les rues de notre Paris, des bandes de trois ou quatre musiciens allemands exécuter des airs plus ou moins savants sur des instruments plus ou moins variés; de même les jongleurs, au moyen âge, se réunissaient aussi par trois ou quatre: — un flûtiste, un vielleur, un harpiste, — pour composer un orchestre ambulant destiné à charmer les oreilles de tous les habitants des villes, des campagnes et surtout des châteaux. C'est à cette classe de jongleurs qu'appartenaient sans doute les huit instruments de formes si diverses qui sont reproduits dans le manuscrit de Saint-Martial [1], et les sept instruments que nous offrent les miniatures si intéressantes d'un manuscrit de Saint-Victor, conservé à la Bibliothèque impériale [2]. C'est un de ces orchestres tantôt nomades, tantôt attachés à la personne des princes, qui est figuré au complet dans un des plus beaux

[1] Ms. de la B. I. 1118.

[2] B. I. Saint-Victor, 212. Consultez, sur ces différents instruments, le Mémoire de Bottée de Toulmon, inséré dans le tome VII des *Mémoires de la Société des antiquaires de France.* (2e partie.)

manuscrits de minnesingers [1]. C'est de ces musiciens que parlent les comptes du duc de Normandie, en 1340, que nous avons cités plus haut. Ce sont ces musiciens que l'on voit jouer un rôle aux noces de tous nos héros chevaleresques : « Assez i orent harpéor et jugler, » dit l'auteur de la *Prise d'Orenge* décrivant les fêtes qui suivirent durant sept jours le mariage de Guibourc et de Guillaume au court nez [2]. Enfin, c'est à ces instrumentistes que font allusion l'auteur du *Roman de la Rose*, disant : « Là véissiés flutéours, menestrels et jugléours; » et l'auteur de *Berte aux grans piés*, quand il nous fait assister aux noces de son héroïne et quand il décrit une des péripéties de la fête :

> Trois menestrels i ot qui molt sont à prisier.
> Devant le Roi s'en vindrent, n'i voudrent detrier,
> Et devant la Royne pour li esbanoïer :
> Li uns fu *vielleres*, on l'appeloit Gautier,
> Et l'autres fu *harperes*, ot non maistre Garnier,
> L'autres fu *fleüteres*, moult s'en sot bien aidier [3]...

Mais, remarquons-le bien, cette catégorie de ménestrels n'a rien de commun avec nos jongleurs de geste, qui ont été fidèles à l'emploi de la seule vielle. Seulement, il arrivait que ces orchestres ambulants allaient aussi dans les châteaux, qu'ils pouvaient s'y trouver en même temps que nos jongleurs, qu'ils pouvaient enfin faire entendre leurs airs soit avant, soit après le chant de nos épopées, sans que jamais il y ait eu confusion possible entre ces deux divertissements, entre ces deux catégories d'acteurs. Encore un coup, le jongleur de geste s'estimait un personnage bien supérieur au ménestrel de nacaires et de guiternes.

[1] Ms. de la B. I. fonds allemand, 32, f° 399 r°.
[2] *Prise d'Orenge*, vers 1883.
[3] *Berte aux grans piés*, édition Paulin Paris, p. 18.

I PART. LIVRE II, CHAP. XIV.

Le jongleur se prépare à chanter les premiers vers de son roman.

Cependant le jongleur, dont nous venons d'entendre le prélude, ouvre la bouche et chante les premiers vers de son poëme. Et, notons-le bien avant d'aller plus loin, il n'a pas de manuscrit devant lui en chantant, comme certains chanteurs de nos poésies lyriques. Non; le jongleur de gestes chante par cœur. Il faut qu'il ait la mémoire facile, il faut qu'il y loge plusieurs milliers de vers : et c'est par là surtout qu'il ressemble aux anciens bardes qui confiaient tout à leur souvenir. Dans les *Enfances Guillaume*, les jongleurs sont représentés comme *apprenant* leurs poëmes :

...Cil jugléor qui la durent *aprandre*
Les millors moz lascerent de s'anfance [1].

Dans la *Gengle au Ribaut*, le premier jongleur dit à son confrère :

Et totes les chansons de geste
Que tu sauroies aconter,
Sai-ge PAR CUER dire et conter [2].

Et plus loin :

Ge sai bien, *par sens et memoire*,
De Charlemaigne et de Rolant [3]...

Une version du poëme de *Jean de Lanson*, conservée dans un manuscrit du quinzième siècle, nous offre ces vers au début :

Cil jougléor PAR CUER canté en ont piecha
Et prinrent la matere, et puis chà et puis là :
Ensi l'ont corrumpue [4].......

[1] B. I. Ms. 1448, f° 681 v°.
[2] Ms. 1598, f° 213 v°, 214 r°.
[3] Ms. 1598, f° 213 v°, 214 r°.
[4] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 186.

Remarquez ces derniers mots dont l'équivalent se retrouve dans le début des *Enfances Guillaume* : « Les « millors moz lascerent de s'anfance. » Quand les jongleurs s'apprêtent à chanter une nouvelle version, une version rajeunie de quelque chanson, ils accusent volontiers leurs confrères d'avoir manqué *de mémoire* pour apprendre, ou de courage pour retenir le nouveau poëme...

Cependant on nous fera observer que nous avons parlé plus haut de manuscrits des jongleurs. A quoi servaient donc ces petits manuscrits ? Ils servaient en effet à nos chanteurs épiques, mais non pas dans le moment où ils chantaient. C'est dans ces manuscrits qu'ils apprenaient leurs chansons, c'est dans ces manuscrits qu'ils rajeunissaient de temps en temps leurs souvenirs en défaillance. Mais je pense qu'ils se seraient crus déshonorés de les ouvrir devant leurs auditeurs [1].

Maintenant nous avons, pour ainsi parler, déblayé le terrain, et nous n'avons plus qu'à écouter notre jongleur. D'ailleurs, le voilà qui commence :

Le jongleur commence à chanter.

Seignor et dames, por Dieu ore escoutez :
Bone chanson, james telle n'orrez [2]...

Ou bien encore :

Oiez, seignour baron, Dieu vous croisse bonté :
Si vous commencerai chançon de grant barné
De Charle l'emperere, le fort roi coroné [3]...

---

[1] Dans les derniers vers d'*Anséis de Carthage*, le jongleur avoue à son public qu'il ne sait plus rien *par cœur*, et que son manuscrit ne contient rien de plus :

NE N'EN SAI PLUS (foi que doi saint Denis)
Ne plus avant N'EN TRUIS EN MES ESCRIS...

Ces deux vers nous paraissent confirmer ce que nous venons d'avancer.

[2] *Li covenans Vivien*, vers 1 et 2.

[3] *Gui de Bourgogne*.

Seignor, oiés, que Diex vous béneie,
Li glorieus, li fiex sainte Marie,
Canchon moult bone et de grant seignorie[1]...

Seignor, or escoutés : que Diex vos soit amis,
Li rois de sainte gloire qui en la crois fut mis,
Qui le ciel et la terre et le mont establi,
Et Adam et Evain forma et benéi :
Canchon de fiere estoire pleroit vous à oïr[2].

Oiez bons vers qui ne sont pas frerin :
Ne les trouverent Gascoig ne Angevin[3]...

Ces commencements, du reste, sont partout les mêmes .Le trouvère proteste de sa sincérité ; il met en lumière le caractère historique de son poëme ; il vante sa marchandise ; il fait descendre la bénédiction de Dieu sur son auditoire. Quant à l'invocation qui se trouve au début des épopées artificielles, on ne la rencontre jamais dans nos chansons de geste originales. Le génie plus religieux de l'Allemagne lui a donné place dès le douzième siècle en tête du *Ruolandes Liet* du curé Conrad : « Créateur de toutes choses, empereur de tous les rois, maître souverain, apprends-moi toi-même ta parole, etc. » Chez nous dominent d'autres formules : plus on avance dans l'histoire de notre poésie, plus elles prennent de place. Il faut donc nous habituer à celles de nos débuts épiques, en protestant contre elles et en déclarant que l'auteur de *Roland*, qui est entré brusquement en matière, s'est montré, ici comme partout, infiniment supérieur à tous nos autres poëtes.

Le jongleur dénigre, en commençant, tous les autres jongleurs ses confrères.

Le jongleur, tout aussitôt après les deux ou trois premiers vers de sa chanson, ne manque guère de faire un appel plus ou moins verbeux à ses auditeurs

[1] *Ansëis de Carthage* et *Prise d'Orenge*.
[2] *Aiol et Mirabel*.
[3] *Foulques de Candie*.

contre tous les autres jongleurs, ses concurrents. Il déclare sur tous les tons que lui seul est en póssession de la vérité vraie, que sa chanson est réellement une œuvre historique, qu'elle ne ressemble aucunement aux fabliaux et aux contes débités par ses confrères, que ceux-ci d'ailleurs ont omis les plus beaux sujets, etc., etc. Il ne faut attacher aucune importance à ces déclarations presque toujours mensongères et qui avaient généralement pour but d'en imposer aux auditeurs, en leur faisant passer de nouvelles productions pour de vieux poëmes tirés des chroniques et tout à fait respectables. C'est surtout au sujet de ces débuts que l'on doit se rappeler le proverbe : « Mentir comme un jongleur. »

Chanté vos ont cil autre jugléor
Chançon nouvelle, MAIS IL LAISSENT LA FLOR[1]...

Cil novel jougléor qui en suelent chanter
LE VRAI COMENCEMENT EN ONT LAISSIÉ ESTER[2]...

...Ele n'est pas faite de gaberie,
Ains est d'estoire de vieille anchiserie.
Li ver en sont rimé par grant maistrie,
D'amors et d'armes et de chevalerie.
Molt a lonc tans k'ele a esté périe.
Onques n'en fu la droite rime oïe.
Cil jougléor vous en dit partie,
MAIS ILS N'EN SEVENT VALISSANT 'I' ALIE,
Ains la corrumpent par la grant derverie.
Car il entendent plus à la lecherie,
Au fabloier et à la liegerie,
Que as estoires ki ne vous mentent mie[3]...

Chil nouvel jougléor, PAR LEUR OUTRECUIDANCHE
Et pour leur nouviaus dis l'ont mis en oublianche[4]...

[1] *Raoul de Cambrai.*
[2] *Chanson d'Antioche.*
[3] *Anséis de Carthage.*
[4] *Doon de Mayence.*

Del duc Gerart avez sovent oï,
Cil de Viane au coraige hardi...
Mais dou millor vos ont mis en oubli
Cil chantéor qui vos en ont servi :
CAR ILS NE SEVENT L'HISTOIRE QUE JE DI [1].

Nous n'avons pas à revenir sur ces récits du jongleur qui prétend si souvent avoir été dans une abbaye chercher les éléments historiques de son poëme: c'est une question que nous avons déjà traitée. Il nous importait seulement de savoir comment les jongleurs sont peu charitables à l'endroit les uns des autres, et comment, en termes plus ou moins poétiques, ils ne cessent de répéter à leur auditoire : « Adressez-vous chez nous, et non pas dans la bou« tique en face. » Traduction triviale, mais exacte, d'un grand nombre de nos débuts épiques.

Alors, satisfait d'avoir joué ce mauvais tour à ses confrères, le jongleur donne en quelque manière un second commencement à son poëme. Il en esquisse parfois un résumé complet, et souvent ne termine pas sa première ou sa seconde tirade monorime sans avoir répété ses premiers vers sous une forme légèrement différente :

... Huimes comence chançon de grant valour ;
D'amor, de dames, de pitié, de douchour.
Se Deu me sauve ma force et ma vigor,
Milor n'oïstes dire par jougléour [2]...

Desormès en orrez la chançon commencier [3].

Oez, seignor, franc chevalier oneste,
Plest vos oïr chanson de bone geste [4]...

---

[1] *Girars de Viane.*
[2] *Aubri le Bourgoing.*
[3] *Aye d'Avignon.*
[4] *Prise d'Orenge.*

Or entendez, seignours, por Dieu de maiisté
Dou premier roi qui fut en France coronez [1]...

Huimès comence la chanson à venir [2]...

Et il entre directement en matière:

Charles Martiaus ne les pot plus soffrir, etc., etc.

Le jongleur réclame le silence et l'attention de son auditoire.

Mais tous ces préliminaires n'étaient pas de nature à tenir éveillée l'attention de son auditoire. Le jongleur avait besoin de faire, dès son premier couplet, des appels réitérés à la paix et au silence. Les seigneurs étaient échauffés, étaient bruyants; ils riaient, ils faisaient rire. L'infortuné jongleur commençait parfois sa chanson au milieu d'un tapage effroyable. C'est pourquoi, à la prière de nos chanteurs, les trouvères écrivaient, en tête de leurs poëmes, des vers analogues aux suivants où l'auditoire était supplié de se taire:

Ki or les veut oïr et escouteir
Vers moi se traie, *si lait la noise esteir* [3]...

Seignour, oés, qui chançon demandez,
Soiés en pais, et si m'oez conter [4]...

Canchon de fière estoire plairoit vos à oïr ?
Laissiés la noise ester, si vous traiés vers mi [5]...

La cançons ne vuet noise ne nul home qui tence :
Mais douçor et escout et grant pais et silence [6]...

Seignor, oiés, que Diex vous puist aidier,

[1] *Floovant.*
[2] *Garin le Lohérain,*
[3] *Enfances Guillaume,* ms. 1448, f° 68.
[4] *Mort Aimeri,* Lavall. 23, f° 7.
[5] *Aiol et Mirabel.*
[6] *Enfances Godefroi,* ms. 12558.

Si faites pais et laisciés le noisier[1]...

Seigneur, soiés en pais, laisiez la noise ester,
Se vos volés chançon gloriose escouter[2]...

Mais tous ces appels étaient souvent inutiles; les chevaliers « ne laissaient pas la noise ester ». Quelques-uns (les barbares!) préféraient sans vergogne le vin à la chanson. Le jongleur s'interrompait et affirmait qu'il ne continuerait qu'après le rétablissement du silence :

Ben li vos dirai *s'un poi fetes sillenze*[3].

Et il ne lui restait pour suprême ressource qu'à menacer des peines éternelles ses auditeurs récalcitrants, en promettant le paradis aux auditeurs de bonne volonté :

Et cil qui volentiers en entendra le son,
Diex li otroit qu'il ait de s'ame garison
Que ja ne voie enfer, cele male maison[4]!

Enfin, ce silence tant réclamé s'établissait tant bien que mal, et le jongleur chantait au milieu d'un auditoire attentif. Laissons-le chanter....

Il chante, mais, on le pense bien, son chant n'est pas désintéressé. Ce n'est pas gratuitement qu'il se donne toute cette peine, qu'il a le front en sueur, qu'il a la voix enrouée, qu'il tombe presque épuisé de fatigue. Tout en chantant les gestes de Charles, les coups

[1] *Huon de Bordeaux*, éd. Guessard, p. 2.

[2] *Chanson d'Antioche*. Au quatorzième siècle, l'auteur de *Baudouin de Sebourc* ajoute assez plaisamment que ses auditeurs dormiraient mieux dans leurs lits (après avoir entendu ses vers, sans doute) s'ils ne dormaient pas tant au sermon :

Tel dort tant au mostier sans entendre raison,
Qu'au revenir ne peut dormir en sa meson.
(B. I, 12532.)

[3] *Entrée en Espagne*, f° 1 du ms. de Venise.

[4] *Chanson d'Antioche*.

Il demande son salaire en bons termes et fait la quête dans les rangs du public.

d'épée de Roland, les trahisons de Fromont, le pauvre jongleur suppute en lui-même le bénéfice probable de sa journée. Mais il faut qu'il prenne les devants, qu'il fasse les avances, qu'il sollicite son salaire. Ne craignez rien : il le réclamera plutôt deux fois qu'une; et il le réclamera en vers, que le trouvère aura plus ou moins habilement enchâssés dans son poëme. Parfois le jongleur un peu défiant parle de payement dès le commencement de la chanson : c'est un procédé assez plat :

> Or, commence chançons boene et efforcie,
> S'IL EST QUI DENIERS DOINST ET QUI LA CHANCON DIE [1]...

> Et qui n'a point d'argent si ne s'assieche mie [2]...

Le plus souvent, c'est au milieu de nos poëmes que se trouvent ces appels à la bourse. L'exemple le plus curieux peut-être se trouve dans *Huon de Bordeaux*. Après la première moitié de ce singulier poëme [3], le trouvère suspend tout à coup son récit, et place les vers suivants sur les lèvres de son jongleur :

« Seigneurs prudhommes, certes vous le voyez, — La nuit tombe et je suis bien lassé. — Je vous en supplie tous, puisque vous vous intéressez à moi [4]. — A Auberon et à Huon *le membré*, — De revenir demain après dîner, — Et allons boire, car j'en ai bien besoin. — Je ne puis vous cacher le fond de mon cœur, — Et ne pas vous dire franchement ce que je pense : — Mais véritablement, je suis bien heureux quand je vois arriver le soir : — Car j'ai un grand désir de m'en aller. — Revenez donc demain après dîner... »

[1] *Jean de Lanson*, ms. 2495, anc. 8203. C'est un manuscrit de jongleur.

[2] *Baudouin de Sebourc*, chant V.

[3] Vers 4948 et ss.

[4] ... Si cier con vous m'avez,
Ni Auberon, ni Huon le membré... (Vers 4950-51.)

Et le jongleur ajoute :

Et si vous proi cascuns m'ait aporté
Ou pan de sa chemise une maille noué.
Car en ces poitevines a poi de largeté.
Avers fu et escars qui les fit estorer
Ni qui ains les donna à cortois menestrel...

Passage très-précieux, où l'on voit que les auditeurs donnaient le moins possible aux jongleurs. De même qu'aujourd'hui, on choisissait dans sa bourse les plus petites pièces de monnaie pour les jeter dans la main du chanteur. Et, dans *Huon de Bordeaux*, le jongleur se plaint énergiquement de ce procédé : « C'est bien peu de chose que ces poitevines, » s'écrie-t-il. Et, en effet, les mailles poitevines étaient citées proverbialement au moyen âge, quand on voulait donner l'idée d'une très-minime épaisseur. On disait alors : « Large « comme une poitevine, » et ce même mot fut employé à l'égal des mots *bâton*, *gant*, *éperon*, etc., comme une négation explétive : « *Mes tout ce ne valoit une poi- « tevine* [1], » dit la Chronique de Bertrand Duguesclin. Ajoutez qu'il y avait en circulation beaucoup de poitevines fausses. C'est ce qui explique l'exclamation comique du jongleur : « Avare fut qui inventa les « poitevines, avare qui les donna aux ménestrels! » C'est absolument comme si un de nos chanteurs des rues se plaignait « de ce qu'on ait frappé des centimes. »

Et, dans le même poëme, se trouve un second appel du jongleur à la générosité de son auditoire. Ce second appel ressemble encore plus que le précédent au *boniment* de nos saltimbanques actuels : le jongleur annonce qu'il va faire faire une seconde tournée dans les rangs de son public, et il ajoute :

[1] En 1379 il fallait 2 poitevines parisis pour faire un denier de Beauvais.

Tous chiaus escumenie de par m'atorité
Du pooir d'Auberon et de sa disnité
Qui n'iront à lour bourses pour ma femme doner...

D'où nous pouvons conclure, premièrement, que les jongleurs se faisaient souvent accompagner par leurs femmes et qu'à ces dernières appartenait le soin de faire la quête plusieurs fois par soirée. Et, en second lieu, nous pouvons nous convaincre que les formules et le style des saltimbanques ne se sont pas notablement modifiés depuis le douzième siècle. Voilà un jongleur du temps de Philippe Auguste qui excommunie ses auditeurs au nom d'Obéron, s'ils ne lui donnent pas assez d'argent. Et combien de fois n'avons-nous pas entendu dire aux bateleurs de notre temps sur les places publiques : « Ceux qui ne nous « donneront rien auront la jaunisse »... ou pis encore!

Au milieu du poëme héroï-comique de *Renouard au Tinel* se trouve un passage analogue, où le jongleur même admoneste plus vertement ses auditeurs et leur dit nettement :

Prodon ne doit jugléor acoster
S'il ne li veult por Deu dou suen doner...
Les jogléors devroit l'on moult amer,
Joe demaignent, si aiment le chanter :
On les soloit jadis moult honorer.
Mais li achars, li mauves, li aver,
Cil qui n'ont cure for d'avoir amaser,
De gages prenre et de deniers prester,
C'est lor deduit, n'ont soing d'autre chanter.
Je ne lairai por aus mon vieler :
As bons me trais, les mauves lais aler...

Et le même jongleur ne consent à continuer sa chanson que si on lui paye le juste prix de sa peine :

Com vos porés oïr et escouter

Se en la place vos plaist à demorer
Et je en aie desserte dou chanter[1]...

Enfin ces appels à la libéralité publique que l'on pourrait traduire, avons-nous dit, par ces mots plus que vulgaires : « Allons, messieurs, un peu de courage : « mettez la main à la poche, » ces appels se trouvent parfois à la fin des poëmes et non pas au milieu ni au commencement. C'est ce qui a lieu dans le roman de *Gui de Bourgogne :* un peu avant les derniers vers de cette belle et intéressante chanson, le jongleur, craignant sans doute que son auditoire ne se disperse sans payer, prend les devants et s'écrie :

Qui or voldra chanson oïr et escouter
Si voist isnelement sa bourse desfermer,
Qu'il est huimès bien tans qu'il me doie doner[2].

Quelquefois les jongleurs, n'osant pas faire directement à leurs auditeurs de ces invitations un peu trop familières, se contentaient de leur rappeler plus respectueusement les exemples des grands seigneurs qui autrefois s'étaient montrés très-généreux à l'égard des jongleurs. L'auteur d'*Elie de Saint-Gilles*, peignant les noces de son héros avec la belle Avise, ne manque pas de dire :

Maint riche vasel d'or i fu le jor doné,
Menestrel s'en loerent quant vint al desevrer...

Plusieurs fois pendant une séance, le jongleur réveille l'attention de ses auditeurs.

C'était un encouragement auquel le public des jongleurs ne pouvait se montrer insensible. Mais ce public courait risque de s'endormir parfois, et le jongleur prenait soin de le réveiller, ou plutôt de le tenir en haleine jusqu'à l'heureux moment où sa femme devait passer dans les rangs des auditeurs avec sa

[1] Ms. 2494, f° 82.
[2] *Gui de Bourgogne,* éd. Guessard, vers 4135.

sébile à la main. De là viennent les interpellations fréquentes que les jongleurs se permettent à l'endroit de leur auditoire; à tout instant, ils lui répètent : « Écoutez ; — faites silence ; — vous allez entendre une « belle chanson ; — Voilà le plus beau moment. — At« tention [1]. » Le jongleur cependant s'accordait quelque repos ; d'abord, à la fin de chaque couplet, il reprenait haleine. Puis, de temps en temps, on lui passait du vin, et il se rafraîchissait [2] : c'étaient là les pauses qu'il affectionnait le plus.

Ces repos, il faut l'avouer, lui étaient nécessaires ; car la *séance* du jongleur était longue et fatigante.

La séance des jongleurs était tout au plus de 2,000 vers et ne durait jamais plus de deux heures.

[1] Plaist vos oïr bonne chançon vaillant...
(*Aspremont*, vers 1.)

Or m'escoutez dès ici en avant :
Car s'il vous plaist bone chançon vos chant...
(*Ibid.*, vers 19, 20.)

Huimès orrez une fiere chanson :
Com Karlemaine monta en Aspremont
Et desconfist Agolant et Eaumont...
(*Ibid.*, éd. Guessard, p. 16, v. 68-70.)

Or faites pais, si me laissez oïr...
(*Ibid.*, p. 17, v. 65.)

Si vos vorois entendre je vos dirai encor
Coment Rollans.....
Oiroiz coment Sansons, le fils à l'aumançor,
Mist amistez en lui...
Encor[e] vos dirai se tant vorois sofrir...
Homeis esforce ystorie et sermons bien rimé.
(*Entrée en Espagne*, Ms. de Venise, f° 213-214.)

[2] Je pense que l'auditoire prenait volontiers sa part de ces libations. Quand Lambert d'Oridon, le brigand, veut enivrer Aubry le Bourgoing, il lui chante des chansons *après dîner :*

« Or chanterai por vous esbanoier :
Je sai de geste les chansons comencier
Que nus jougleres ne m'en puet engignier.
Je sai asez dou bon roi Cloevier,
De Floovent, et dou vassal Richier. »

Dont commença Lambers à flaboier
Et à chanter hautement sans dangier.
A chascun VERS *li fait le vin baillier*.
(*Aubri*, B. I. 860, f° 206.)

I PART. LIVRE II, CHAP. XIV.

Néanmoins, nous ne saurions nous ranger à l'opinion de notre maître, M. Guessard, qui a pensé que le jongleur pouvait débiter en une soirée environ cinq mille vers épiques. Le savant directeur du Recueil des *Anciens poëtes de la France* se fondait sur le passage de *Huon de Bordeaux* que nous avons précédemment cité. Ce passage, où le jongleur fait appel aux largesses de ses auditeurs, se trouve placé, comme nous l'avons dit, au milieu de la chanson, et c'est en ce même endroit du poëme que le chanteur se laisse aller à dire : « Près est de vespre et je suis moult lassé. » Et il renvoie son auditoire au lendemain. D'où M. Guessard a très-ingénieusement conclu que *Huon de Bordeaux* se chantait tout entier en deux séances et, en d'autres termes, que c'était un « poëme en deux journées. » La *journée* aurait donc été de cinq mille vers. Et convenons-en, le jongleur aurait bien gagné son argent. Mais qui plaindra jamais assez les auditeurs, subissant la valeur de deux tragédies et demie!

Nous ne sommes pas de l'avis de M. Guessard : nous pensons que ce couplet de *Huon de Bordeaux* n'était pas inséré dans cet endroit du poëme par un dessein particulier du trouvère; mais que le jongleur pouvait prendre le susdit passage en cet endroit pour LE CHANTER QUAND IL VOULAIT, quand il se sentait fatigué, quand il voulait terminer sa séance[1]. Après une heure, le chanteur, suivant nous, pouvait chanter *par cœur* ce couplet pour faire son appel à la bourse des spectateurs. Et c'est ce qui devait avoir lieu le plus souvent; car l'auditoire des châteaux et même celui

[1] Remarquons que, dans les deux passages d'*Huon de Bordeaux* précédemment cités, les vers les plus accentués en faveur du jongleur sont de douze syllabes, tandis que le poëme est en vers décasyllabiques. Ces passages sont sans doute des interpolations.

des places publiques ne nous paraît pas de force à avoir subi cinq mille vers.

Il est certain que les jongleurs se bornaient souvent à chanter quelques couplets, quelques *laisses* de nos romans. Dans le *Roman de la Violette*, on voit le héros de ce poëme d'aventures, Gérard de Nevers, chanter un couplet de *Guillaume au-court nez* qui est effectivement intercalé dans le roman de Gilbert de Montreuil. Et le poëte, reprenant son récit, ajoute :

Ensi lor dit vers duqu'à quatre
Por aus solacier et esbatre[1]...

Ce qui prouve qu'on pouvait chanter seulement trois ou quatre *vers* ou couplets épiques, et qu'on pouvait les choisir au milieu d'une chanson de geste, et non pas au commencement. Mais, nous objectera-t-on, Gérard de Nevers, dans la *Violette*, n'est pas un jongleur de profession, et peut prendre certaines libertés que ne prenaient pas les chanteurs patentés de nos poëmes. Citons un autre exemple que nous prendrons encore dans un roman d'aventures. Dans *Guillaume de Dole*, un jongleur introduit devant les dames leur chante un *vers* de la geste des Lorrains, de *Girbert de Metz* : et ce couplet est intercalé dans le roman[2] :

Cil jor fesoit chanter la suer
A un jougléor moult apert
Qui chante ce ver de *Gerbert* :
Dès que Fromons au veneor tança,
Li bons prévos qui trestot escouta... etc.

Il est bien question, dans ces vers, d'un vrai jongleur qui chante un couplet choisi par lui au beau milieu

[1] *Histoire littéraire*, XXII, 264.
[2] Ibid. 264, 265.

d'un grand poëme. Pourquoi les choses ne se seraient-elles pas toujours passées de la même manière ? S'il fallait enfin dire à ce sujet toute notre façon de penser, nous conclurions en disant que les jongleurs, devant leur auditoire des châteaux ou des rues, chantaient d'abord le premier *vers* du poëme, en le faisant suivre immédiatement du couplet où le trouvère avait condensé le résumé de toute la chanson; après quoi, notre chanteur sautait autant de folios qu'il le voulait et entonnait tel ou tel couplet, appartenant à telle ou telle partie de la chanson... Et il chantait peut-être mille, ou deux mille vers dans les plus longues séances. Ce qui, avec les pauses, nous donne encore une séance de deux bonnes heures. C'était assez.

Au vers 3717 de *Gui de Bourgogne* (poëme qui compte seulement 4304 vers), le trouvère s'écrie :

> Qui huimès veut oïr CHANSON BEL COMENCIER
> Si se traie en avant et laise le noisier,
> Con rois Guis s'acorda à Karlon au vis fier
> Et com il li tandi la teste por tranchier...

COMMENCER ! Le jongleur pouvait donc commencer au milieu d'un poëme. C'est tout ce que nous voulions démontrer.

Puis, n'oublions pas que, dans la plupart de nos chansons de la première et même de la seconde époque, nos jongleurs avaient souvent à choisir entre plusieurs couplets *similaires*. Nous avons plus haut établi notre théorie à ce sujet. Ces couplets, dont chacun présentait des consonnances particulières, n'étaient pas le plus souvent chantés l'un après l'autre : encore un coup, le jongleur choisissait.

Le jongleur met fin à sa séance.

Cela dit, il ne nous reste plus à élucider qu'un dernier point. Comment le jongleur finissait-il sa séance ? Nous avons vu dans *Huon de Bordeaux* que

le chanteur alléguait sa fatigue et la tombée de la nuit : même il confessait à ses auditeurs qu'il était ravi que cette double circonstance vînt mettre fin à son récit. C'est ce que dit encore l'autêur d'*Anséis de Carthage* : « Je suis arrivé à la fin de mon rouleau, je ne sais plus rien par cœur » :

> Ne n'en sai plus (foi que doi saint Denis)
> Ne plus avant n'en truis en mes escris.
> Mais alons boire, qu'il est bien mie dis.

Ce dernier vers nous montre que les romans se chantaient presque aussi souvent le matin, après prime ou tierce, que le soir, après le dîner. Quelquefois le trouvère terminait par une prière, ainsi que nous l'avons dit. D'autres fois, voulant fermer la porte à tous les trouvères et jongleurs qui viendraient après lui, il faisait dire à son chanteur que la matière même du roman était entièrement épuisée et que les continuateurs seraient des imposteurs :

> Des Loherains ne porés plus oïr,
> S'on ne le veut controuver et mentir[1]...

Mais le plus souvent, la formule finale était beaucoup plus simple :

> Allés vos en ; li romans est finis[2].

Sur ce, le jongleur serrait sa vielle, et l'auditoire s'écoulait en se communiquant les impressions de la journée. Et nous, qui avons assisté à toute l'exécution d'une chanson de geste, nous pouvons nous retirer également et nous perdre aussi dans la foule des auditeurs. C'est ce que nous faisons.

[1] *Girbert de Metz*, B. I. 1244, fonds Saint-Germain.
[2] Ibid. B. I. 1442.

CHAPITRE XV.

RÉSUMÉ DE TOUT LE SECOND LIVRE. — DIFFUSION ET POPULARITÉ UNIVERSELLES DE NOS CHANSONS DE GESTE. — APOGÉE DE LEUR GLOIRE ET COMMENCEMENT DE LEUR DÉCADENCE.

Résumé, chapitre par chapitre, de tout le second livre de la première partie.

« Nous allons étudier nos poëmes nationaux depuis « l'instant où ils sont conçus dans l'esprit, dans l'ima- « gination de nos trouvères, jusqu'à l'instant où ils « sont chantés par les jongleurs. » Telles étaient les paroles par lesquelles nous indiquions plus haut le plan de tout notre second livre : ce plan, nous venons d'en achever l'exécution.

Il convient maintenant d'en faire une dernière fois saisir l'ensemble, d'en offrir un résumé complet, aussi succinct, aussi vivant que possible.

1° Par qui étaient composées nos chansons de geste ? — Elles n'étaient pas, avons-nous dit, l'œuvre de la société cléricale; on n'y reconnaît nullement l'inspiration *directe* de l'Église; la théologie n'y brille que par son absence. C'est ce dont on peut s'assurer en comparant l'un de nos poëmes, quel qu'il soit, avec l'œuvre quelconque d'un théologien à la même époque. Nos épopées sont une œuvre laïque, plutôt militaire que religieuse; leurs auteurs, sans doute, ont reçu les encouragements de l'Église, mais n'ont généralement pas appartenu au clergé. Ces auteurs, d'ailleurs, sont très-souvent cachés, et beaucoup de nos romans sont anonymes : sur quatre-vingts chansons de geste, une vingtaine tout au plus sont revêtues de signatures authentiques, et il faut, pour fixer la date

des autres, que la critique fasse sa besogne ordinaire, étudie l'âge des manuscrits et les procédés de la versification, établisse l'antiquité de la langue, découvre enfin quelque détail archéologique ou historique qui jette une heureuse lumière sur les origines de ce poëme. La tâche des premiers trouvères était de recueillir les antiques cantilènes, de les souder l'une à l'autre, en les développant le moins possible, en leur conservant le plus possible de leur physionomie primitive; puis, on se dégoûta de cette simplicité, et les trouvères durent se plier aux exigences d'un public ami des nouveautés. Ils développèrent de plus en plus la matière épique : ils en arrivèrent à imaginer des épisodes tout à fait nouveaux, puis enfin à faire sortir de leur cerveau des épopées entièrement nouvelles et sans aucun fondement historique. Pour plus de commodité, ils se pillèrent les uns les autres, se rendirent réciproquement victimes d'imitations et de plagiats sans nombre, et coulèrent tous leurs poëmes dans un moule unique. Puis, arriva la race des compilateurs qui prirent un lambeau de chanson à droite, un autre lambeau à gauche, et cousirent ensemble ces pièces de couleurs différentes avec un fil grossièrement visible. Quoi qu'il en soit de leurs procédés littéraires, les trouvères avaient besoin de faire connaître leurs œuvres et de les faire connaître autrement que par des manuscrits; on lisait peu à cette époque, on écoutait volontiers. Les véritables *éditeurs* des trouvères, ce furent les jongleurs.

2° Où se trouve le texte des chansons de geste? — Ce texte nous a été heureusement conservé dans les manuscrits du douzième au quinzième siècle. Parmi ces très-précieux volumes, on peut établir deux familles distinctes : les uns, du douzième et du

treizième siècle, sont simples, légers et portatifs; ce sont les manuscrits de jongleurs, les manuscrits *utiles;* les autres, du treizième, du quatorzième et du quinzième siècle, sont énormes autant que magnifiques; ce sont les manuscrits de collection, les manuscrits *de luxe.* Il est presque superflu d'ajouter que les meilleures versions, les plus anciennes, se trouvent dans les petits volumes à l'usage de nos chanteurs populaires. L'ordre, dans lequel se suivent les poëmes d'un même manuscrit, est souvent arbitraire; il est quelquefois conforme à l'ordre logique dans lequel doivent se succéder les chansons d'un même cycle: témoin le manuscrit de Montpellier qui nous offre méthodiquement les différentes chansons de la geste de Doon. Enfin, il arrive très-fréquemment que nous possédons plusieurs versions manuscrites pour un seul et même poëme. Que doit faire en ce cas l'éditeur intelligent de nos épopées nationales? Il doit tout d'abord diviser attentivement ses manuscrits par familles; puis, publier *in extenso* la version la plus ancienne, se contentant d'emprunter de bonnes variantes aux autres manuscrits et de combler avec eux les lacunes de son meilleur texte. Il va sans dire que l'éditeur de nos chansons devra les reproduire exactement, telles qu'elles se trouvent dans nos manuscrits, sans rien changer à la physionomie de leur orthographe et surtout de leur langue. Son premier devoir, c'est la fidélité, c'est le respect.

3° COMMENT ÉTAIENT VERSIFIÉES LES CHANSONS DE GESTE? — Nos épopées nationales sont toutes composées d'une suite plus ou moins considérable de couplets monorimes, *vers* ou *laisses.* Et ces couplets, de longueur fort inégale, sont écrits en vers de dix ou de douze syllabes, rimés ou simplement asso-

nancés. Notre vers épique le plus ancien, c'est le décasyllabe. L'assonance est plus ancienne que la rime : ou plutôt, il y a deux espèces d'assonances; celle *par la dernière voyelle sonore*, qui est propre à nos chansons de la première époque; celle *par la dernière syllabe*, autrement appelée *rime*, qui, au treizième siècle et même auparavant, remplace la première devenue insuffisante. Voilà certainement un double axiome, voilà aussi un double élément de critique.

Il arrive souvent, particulièrement dans nos plus vieux poëmes, que deux ou même trois couplets de suite répètent exactement les mêmes pensées, sous une forme différente et avec des assonances variées. C'est ce que nous avons appelé les couplets *similaires*. A l'origine, ces couplets n'ont été probablement que des variantes à l'usage des jongleurs; ces chanteurs populaires de nos romans chantaient tantôt l'un, tantôt l'autre de ces *vers* ou *laisses* similaires. Mais bientôt on s'aperçut que la répétition de ces couplets, les uns après les autres, produisait littérairement un excellent effet : alors l'art s'en mêla, et on répéta à dessein ces tirades dont la répétition n'avait été d'abord qu'accidentelle et pour ainsi dire involontaire. Tel est du moins notre avis que nous émettons très-humblement, et qui n'a qu'un mérite : celui de tenir un juste milieu raisonnable entre les opinions de MM. Génin, Paulin Paris et Fauriel.

4° COMMENT ÉTAIENT COMPOSÉES LES CHANSONS DE GESTE ? — Il est facile, il est nécessaire d'établir deux périodes bien nettement distinctes dans l'histoire de cette composition de nos poëmes nationaux. Nous appellerions volontiers la première de ces époques « l'époque de la spontanéité » ; la seconde est à nos yeux « celle de la formule ». A l'origine, l'action de

nos épopées est une, est simple : tout le roman se meut autour d'un seul fait capital, autour de Roncevaux, autour d'Aliscamps, autour de Jérusalem qu'assiégent les croisés. Une belle unité s'épanouit dans ces poëmes vraiment primitifs. L'épithète dite homérique y occupe bien quelque place, mais c'est la seule concession qui soit faite à la formule. Les débuts de ces épopées, leurs péripéties, leur dénoûment, sont heureusement variés : pas un de ces poëmes ne se ressemble. Voyez *Roland :* le poëte entre brusquement en matière, et il sort de son poëme avec la même vivacité brusque, nous faisant voir Charlemagne « s'arrachant les cheveux de douleur, parce que le ciel lui ordonne d'aller en Syrie. » Voilà des procédés profondément épiques, naturels, spontanés : c'est de la vraie poésie. Mais bientôt commence la triste époque de la formule, la période « du moule épique », s'il m'est permis de parler de la sorte. Presque tous nos romans sont en effet coulés dans le même moule : même début, où l'auteur prend plaisir à dénigrer tous ses confrères ; même cour plénière tenue par le même empereur ; même ambassadeur sarrasin venant défier le roi de France ; même guerre ; mêmes coups de lance ; même amour d'une princesse païenne pour un baron chrétien, et cette princesse presque toujours finit par trahir son pays, sa famille et sa foi pour se livrer à son amant, et recevoir en même temps les deux sacrements de baptême et de mariage. Il y a des exceptions sans doute, et des exceptions nombreuses à cette règle ; mais il est trop vrai que la formule a triomphé partout. Elle envahit tout, elle glace tout, elle enlève à nos épopées tout le bon sang qu'elles avaient dans les veines. Et si quelque chose en effet a porté le coup fatal à notre poésie épique, le coup dont elle

est morte, c'est sans aucun doute la formule. C'est ainsi que toutes les littératures ont toujours fini; c'est ainsi qu'elles finiront toujours.

5° COMMENT SE SONT MODIFIÉES LES CHANSONS DE GESTE? — Le titre de ce paragraphe devrait plutôt être celui-ci : « Comment se sont *déformées* les chansons de geste? » La première cause de leur déformation a été, n'en doutons pas, la préoccupation généalogique qui de bonne heure s'est emparée de nos trouvères. Les plus anciens poëtes avaient fait d'un événement capital et d'un seul héros le centre de leur action épique : mais on ne pouvait pas toujours ressasser les oreilles de ses lecteurs avec les exploits du même héros. Que firent nos poëtes? Ils se présentèrent souriants, radieux, à leur auditoire un peu endormi, et lui tinrent ce langage : « On vous a parlé d'Aimeri de Narbonne, mais on ne vous a pas raconté la vie de son père Garin; nous allons vous la chanter : oyez bonne chanson. » Puis, après l'histoire du père, on en vint à écrire celle du grand-père. Et en même temps qu'ils remontaient le cours de ces généalogies romanesques, nos trouvères le descendaient aussi. Ils se mirent à célébrer la vie des fils, des petits-fils et des arrière-petits-fils de chacun de nos héros primitifs. Autant d'ancêtres ou de descendants imaginaires, autant de poëmes nouveaux. Et voilà que nos épopées se divisent en familles, et voilà que nos poëmes ont l'un avec l'autre des degrés de parenté, une consanguinité singulière. Mais aussi, tous ces poëmes consacrés à des héros fictifs sont fades, ennuyeux, sans intérêt. Qui se passionnait pour Roland fit de vains efforts pour s'intéresser à Anséis de Carthage. On aimait Guillaume d'Orange, on ne put s'affectionner à Foulque de Candie; et ainsi des autres.

Un immense ennui s'empara de tous les auditeurs de nos chansons; le bâillement devint contagieux, devint universel, et ce fut là une des causes les plus certaines de la décadence de notre épopée. Quoi qu'il en soit, nous devons tenir compte de cette préoccupation généalogique de nos poëtes, pour classer méthodiquement nos épopées nationales; nous grouperons nos chansons par familles, généalogiquement; nous les publierons dans cet ordre. Toutefois nous n'irons pas si loin que nos trouvères, et nous ne consentirons jamais à absorber les petites gestes dans les grandes. Nous laisserons à tous les cycles anciens, si minimes qu'ils puissent être, leur vie propre et leur indépendance. D'après ce système, nous arriverons à proposer l'ordre suivant pour la publication générale de tous nos poëmes :

1° Geste du Roi; 2° Geste de Garin de Montglane; 3° Geste de Doon de Mayence; 4° Cycle de la Croisade; 5° Geste des Lorrains; 6° Gestes du Nord; 7° Geste de la Bourgogne; 8° Petite geste de Blaives; 9° Petite geste de Saint-Gilles; 10° Geste anglaise; 11° Gestes diverses; 12° *Appendice* renfermant les romans postérieurs à la période épique. Nous avons indiqué plus haut l'ordre détaillé dans lequel doivent se suivre tous les romans de chaque cycle. Un résumé ne comporte point ces détails.

Cette première déformation de nos poëmes, dont nous venons de parler, ne fut pas la seule qu'ils durent subir. Chacune de nos épopées a été reprise en sous-œuvre et plusieurs fois remaniée pendant le moyen âge. Et ces remaniements ont été de trois natures. Premièrement, on a composé de nouveaux poëmes, oui, des poëmes entiers pour combler certaines lacunes généalogiques. En second lieu, on a

complété certains poëmes en leur ajoutant un prologue nouveau, un nouveau dénoûment, ou même de nouveaux épisodes. Troisièmement, enfin (et ce sont là les remaniements les plus graves), on a remanié tout l'ensemble de nos poëmes, on les a retouchés couplet par couplet, vers par vers, mot par mot.

Qu'on ait composé de nouvelles chansons, destinées, selon nos trouvères, à combler certaines lacunes généalogiques, c'est ce que prouvent les romans d'*Hélias*, des *Enfances Doolin de Mayence*, de *Berte aux grands pieds*, et même d'*Hervis de Metz* : et voilà pour les ancêtres imaginaires de nos héros primitifs. C'est ce que prouvent encore *Foulque de Candie*, *Renier*, *Girbert de Metz*, et à une époque postérieure *Baudouin de Sebourc* et le *Bastard de Bouillon*: voilà pour les descendants imaginaires des héros de nos premières chansons.

Qu'on ait complété plusieurs de nos poëmes en leur ajoutant un nouveau prologue, c'est ce que prouvent les prologues réellement ajoutés à *Huon de Bordeaux*, à la *Chanson d'Aspremont* et aux *Enfances Ogier;* qu'on ait complété certaines chansons en y intercalant de nouveaux épisodes, c'est ce que démontrent les épisodes évidemment intercalés dans la chanson de *Gui de Bourgogne* et dans le roman des *Quatre Fils Aimon;* qu'on ait enfin imaginé de nouveaux dénoûments pour d'anciens poëmes, c'est ce dont nous pouvons nous persuader aisément en lisant certains manuscrits de *Huon de Bordeaux*, et surtout en jetant les yeux sur toutes les continuations ridicules dont nos chansons ont été affublées dans les manuscrits du quinzième siècle et dans les premiers livres imprimés. Nous avons cité l'exemple très-concluant du roman d'*Amis et Amile*.

I PART. LIVRE II, CHAP. XV.

Mais les remaniements les plus graves, avons-nous dit, sont ceux qui atteignent chaque couplet, chaque vers, chaque mot de nos chansons. D'où proviennent les premiers de ces remaniements singuliers et dangereux ? Suivant nous, ils proviennent de la nécessité où se trouvèrent nos épiques de changer en rimes les assonances primitives. Dès que l'on commença à lire nos poëmes, dès que l'oreille de nos pères devint plus délicate, on ne sut plus se contenter des premières assonances par la dernière voyelle : les auditeurs, comme les lecteurs de nos épopées, réclamèrent énergiquement des assonances complètes par la dernière syllabe. Mais ce changement ne put pas toujours s'opérer facilement ; certains mots y furent rebelles, et il fallut changer le vers presque tout entier pour arriver à trouver la rime nécessaire. On ne changea d'abord qu'un mot ou deux, puis trois ou quatre, puis tout le vers y passa. Arrivés là, nos trouvères allèrent un peu plus loin : désireux d'allonger leurs poëmes et de satisfaire au désir ardent de nouveautés qui dévorait leurs auditeurs, ils firent deux vers au lieu d'un. Ce second pas était décisif : il entraîna, en effet, le changement complet de toute la version primitive, couplet par couplet, vers par vers, mot par mot. De telle sorte, enfin, qu'au lieu d'avoir un poëme rude et sauvage en quatre ou cinq mille vers, comme le *Roland* d'Oxford, on eut un poëme élégant, bien rimé, mais déjà plein de longueurs, comme le *Roland* de Paris. De ces premiers remaniements ont aisément découlé tous les autres. Et en effet, il n'y avait pas de raison pour qu'on s'arrêtât sur cette pente. On en vint à ne plus reculer devant une rédaction complétement nouvelle d'une chanson ancienne. Ces rédactions nouvelles, nous en possédons un grand nombre : tantôt

elles sont en vers décasyllabiques, tantôt même en alexandrins. Au quatorzième siècle, on donna vingt mille vers au roman qui, à l'origine, n'en avait compté que cinq mille et qui, au temps de saint Louis, n'en avait encore que dix mille. Un innovateur alors conçut le projet de mettre en prose la vieille chanson déjà méconnaissable, et ce projet fut mis à exécution. De nos romans en prose du quatorzième et du quinzième siècle à la *Bibliothèque bleue* qui circule encore dans nos campagnes, il n'y a qu'un pas. On le voit : tous ces remaniements s'enchaînent merveilleusement, et en quelque manière avec une très-rigoureuse logique. Le premier amène nécessairement le second, et, par une suite de transitions et de nuances délicates, nous partons de notre *Chanson de Roland*, durant les premières années du douzième siècle, pour arriver INÉVITABLEMENT à ces affreux petits livres bleus, qui sont encore aujourd'hui la joie de nos populations rurales.

Pour faire saisir plus vivement cette série de modifications, faisons voir sous quelles formes successives a passé tour à tour la même fiction épique, depuis les origines de notre épopée jusqu'à nos jours.

Tout d'abord, pendant toute la première race et au commencement de l'époque carlovingienne, ce sont des cantilènes en langue tudesque, vives, militaires, et contenant déjà des récits presque épiques. Avec ces mêmes caractères, elles passent dans la langue latine et surtout dans la langue vulgaire : elles sont toujours courtes, populaires, chantées par tout un peuple, et n'ayant pas besoin de la voix ni du ministère des jongleurs, pour être rapidement apprises et retenues par tout un peuple.

Vers le onzième siècle on rapproche, on réunit, on

soude ensemble quelques-unes de ces cantilènes, et voilà nos premiers poëmes épiques, nos premières chansons de geste. On peut dire que les plus anciennes ont péri ou n'ont jamais été écrites: car notre *Roland* lui-même appartient à une époque relativement civilisée. Néanmoins cette *Iliade* de la France est, pour nous, dans l'état actuel de la science, le type le plus ancien de nos épopées; c'est un poëme de quatre à cinq mille vers, en vers décasyllabiques assonancés par la dernière voyelle, très-rude, très-guerrier, sans élégance, mais sans formules, œuvre d'un génie original et puissant, fort supérieure à nos autres poëmes nationaux. Aucune autre chanson ne présente les caractères d'une pareille antiquité.

Depuis le règne de Louis VII jusqu'à celui de saint Louis, depuis 1137 jusqu'à 1226, nous possédons une série de poëmes moins anciens que *Roland*, mais jeunes encore, rudes et primitifs. Le vers de dix syllabes y triomphe toujours, mais petit à petit l'assonance y bat en retraite devant la rime. Le nombre des vers, dans chaque poëme, tend sans cesse à augmenter: à la fin de cette période, ce nombre aura doublé. La formule, d'ailleurs, se glisse de plus en plus dans nos chansons, qui commencent à être toutes jetées dans le même moule. Et ces caractères, de plus en plus marqués, seront aussi ceux de cette troisième époque de notre histoire qui s'étend de saint Louis à l'avénement des Valois, de 1226 à 1328: époque que nous avons appelée l'époque *lettrée*, de même que nous avons appelé *héroïques* les temps qui précèdent Louis VII, et *semi-héroïques* les temps qui sont antérieurs à Louis IX. Seulement, au treizième siècle, le vers de douze syllabes tend de plus en plus à remplacer le décasyllabique; la formule triomphe, la décadence est complète.

Au quatorzième siècle, nos poëmes n'ont quelquefois pas moins de vingt mille alexandrins, qui ne sont plus chantés, qui n'ont plus rien de vivant, qui sont prodigieusement monotones et indiciblement ennuyeux. Les grands seigneurs encourageaient ces compilations indigestes.

Au quinzième siècle, nouvelle injure, décadence nouvelle. On met nos romans en prose, et c'est sous cette forme qu'ils nous apparaissent dans les derniers manuscrits, dans les premiers incunables.

Au seizième siècle, ils sont mille et mille fois réimprimés; mais la Renaissance les méprise, et tous les beaux esprits les dédaignent.

Au dix-septième siècle, oubli complet. Ils se réfugient dans les campagnes, d'où la *Bibliothèque des romans* de M. de Paulmy essaye inutilement de les faire sortir au siècle suivant, pour leur donner une nouvelle popularité dans les villes. Ils ne restent plus aujourd'hui que dans la *Bibliothèque bleue*, leur dernier asile.

Tels ont été les remaniements successifs de nos chansons de geste. Nous avons choisi plusieurs épisodes de nos romans, et les avons fait passer sous les yeux de nos lecteurs, avec les différentes formes, avec les divers habits qu'ils ont successivement revêtus depuis le douzième siècle jusqu'à nos jours. Pour être complet, il ne nous restait plus qu'à parler très-sommairement d'une troisième et dernière espèce de déformations, qui, non moins que les précédentes, devait amener la décadence de notre épopée nationale. A l'ouest de la France, dans la péninsule armoricaine, et dans cette île bretonne que les Angles, les Saxons et les Normands conquirent et dominèrent tour à tour, habitaient deux nations, sœurs à l'origine, celtiques

l'une et l'autre, qui avaient les mêmes allures d'imagination et un certain fonds commun de traditions et de légendes. C'étaient les Armoricains sur le continent, c'étaient les Gallois dans l'île. Au cinquième et au sixième siècle, les Bretons insulaires, chassés par les invasions germaniques, vinrent chercher un refuge sur le continent armoricain, dont ils pénétrèrent plus ou moins profondément les populations et l'esprit. Bref, il s'établit entre ces deux familles des relations intellectuelles plus intimes. Or, ces peuples avaient des traditions nationales, des chants nationaux. Ces traditions, probablement en langue galloise, mais qui se communiquèrent de bonne heure aux Armoricains et leur devinrent familières; ces légendes, disons-nous, après avoir été l'objet de chants lyriques plus ou moins christianisés, furent rédigées en un corps d'ouvrage : le *Brut y Brenhined,* la Légende des rois. Telle est du moins l'opinion de quelques érudits; les autres ne croient en fait de documents sincèrement originaux qu'à la *Chronique de Nennius*, redigée au neuvième siècle. Quoi qu'il en soit, cette *Chronique* ou le *Brut y Brenhined*, rapporté de France par Gautier d'Oxford et traduit en latin par Geoffroy de Monmouth, conquit un grand succès, et donna à Wace la matière de son fameux poëme, le *Brut*. De ce dernier poëme ont découlé tous nos romans de la Table ronde, qui sont essentiellement d'origine celtique, tandis que nos chansons de geste sont évidemment d'origine germaine. On peut, pour s'en convaincre, prendre tous les personnages des romans d'Artus : on les retrouvera tous avec les mêmes noms et la même légende dans les chants gallois du sixième au dixième siècle. La preuve est concluante.

Que ces traditions celtiques aient donné naissance

à de nombreux poëmes qui ont eu une belle fortune dans le monde, nous ne saurions nous en plaindre. Mais que ces traditions, pleines de fables ridicules et d'un merveilleux antichrétien, aient pénétré notre propre épopée nationale, c'est ce que nous trouvons très-regrettable. Et pourtant ce fut qui arriva. Nos chansons de geste sont pleines d'allusions aux traditions celtiques. Artus et Perceval y font une entrée presque triomphale. Ce n'est pas tout : dans le vieux moule de nos poëmes on coule de véritables romans d'aventures. De là une confusion déplorable qui a certainement précipité la fin de notre poésie épique.

6° COMMENT SE PROPAGEAIENT LES CHANSONS DE GESTE ? — Les propagateurs des chansons de geste, ce sont les jongleurs. Nos chansons sont d'origine germaine, on n'en saurait douter, mais nos jongleurs sont d'origine romaine : ou plutôt on a donné, faute d'autre nom, celui de *joculatores* aux chanteurs populaires de nos épopées qui apparaissent vers le dixième siècle. Quant aux anciens *joculatores*, c'étaient de véritables histrions, ou, pour mieux dire, des saltimbanques qui ont subsisté pendant tout le moyen âge à côté des jongleurs de geste, qui subsistent encore aujourd'hui sur les tréteaux de toutes nos foires. Il faut bien se garder de confondre les deux races de jongleurs; l'Église a été la première à établir entre elles une distinction fondamentale. Autant elle s'est montrée sévère pour les bohêmes, et même pour les chanteurs de lais amoureux et de chansons lubriques; autant elle s'est montrée énergiquement bienveillante pour ceux qui célébraient dans leurs chants les grands souvenirs de la religion et de la patrie. Nous avons essayé d'esquisser plus haut la journée d'un de ces jongleurs de geste.

7° COMMENT S'EXÉCUTAIENT LES CHANSONS DE GESTE? — Les jongleurs se faisaient entendre quelquefois dans les abbayes et dans les cloîtres des églises, mais le plus souvent dans les châteaux et sur les places publiques. C'était surtout le dimanche matin après tierce; c'était surtout, les autres jours, dans l'après-midi, quand s'achevait le principal repas de la journée, que nos chanteurs épiques entonnaient nos vieux poëmes. Ils les *chantaient* véritablement et dans toute la force de ce mot : mille textes, mille images nous prouvent aussi, jusqu'à l'évidence, qu'ils les chantaient avec un accompagnement de vielle. La vielle des jongleurs, c'est à peu près notre violon. Aucun manuscrit noté n'est parvenu jusqu'à nous, et nous ne pouvons que procéder par hypothèse pour indiquer de quelle nature pouvait être cet accompagnement.

Nos jongleurs débutaient presque toujours de la même façon : par des appels réitérés à l'attention et au silence de leur public. Rien n'était *pratiquement* plus utile que ces appels, car rien n'était plus bruyant que les auditoires de ce temps-là, et surtout ceux des châteaux. Mais enfin le silence se rétablissait et nos jongleurs pouvaient chanter; ils commençaient en effet et faisaient entendre un certain nombre de couplets épiques, qu'ils savaient par cœur. On peut présumer qu'ils ne débitaient généralement pas plus de deux mille vers par séance : encore s'arrêtaient-ils de temps en temps pour reprendre haleine, pour boire, et pour faire de pressants appels à la générosité de leurs auditeurs. Leurs femmes parcouraient ensuite à la ronde les rangs plus ou moins pressés de l'assistance et faisaient la quête ordinaire. Enfin, à la première tombée de la nuit, le jongleur épuisé s'arrêtait et disait à son auditoire : « Alés vos en : li romans est

fini. » C'est ainsi que les exploits de Charlemagne et de Roland sont parvenus sur toute la surface du sol chrétien à des millions d'oreilles et d'intelligences ; c'est ainsi que nos chansons sont devenues et sont restées populaires.

Diffusion universelle et influence de nos chansons de geste chez toutes les nations du moyen âge.

Nos romans d'ailleurs ne furent point populaires qu'en France. Dès le treizième et le quatorzième siècle, ils atteignirent l'apogée de leur gloire et de leur popularité, non-seulement sur le sol où ils étaient nés, mais encore par toute la terre chrétienne. Et c'est ici véritablement, Français, qu'il nous convient de lever haut la tête. De notre littérature, de notre art, ont découlé véritablement toutes les littératures, tous les arts du monde occidental, du monde civilisé. C'est en vain que les autres peuples nous disputent cette gloire ; c'est en vain que, pleine d'un orgueil presque ridicule, l'Italie se regarde comme l'aïeule vénérable de notre civilisation, comme la maîtresse et l'éducatrice de toutes les intelligences en Europe. A ses églises de style bâtard, nous sommes en droit d'opposer nos églises puissamment originales des onzième, douzième et treizième siècles. On connaît aujourd'hui, et on connaît mathématiquement, l'origine de l'architecture gothique : elle est née au cœur même de la France, à Laon, entre 1110 et 1120, de père et de mère français : elle est française, très-française, on ne peut plus française. De même pour nos poëmes : les autres peuples balbutiaient encore leurs chants primitifs et ne les écrivaient pas, quand nous, Français, nous avions déjà une *Iliade* dans notre *Chanson de Roland* ET CENT autres épopées nationales, qui faissaient triomphalement le tour du monde. Et non-seulement les nations voisines nous ont emprunté nos procédés épiques ; mais elles nous ont emprunté les sujets mêmes

et les héros de nos poëmes. Il y a eu sans doute d'autres littératures originales; mais l'Espagne n'a écrit son *Cid*, poëme si profondément national, l'Allemagne n'a compilé ses *Niebelungen* qu'un siècle ou deux après la constitution de notre épopée française. J'accorde que Dante a été le premier à donner à l'Europe des leçons de style; j'accorde qu'il a connu le premier et fait connaître la valeur d'un mot mis à sa place; j'accorde enfin qu'il y a eu toute une révolution contenue dans ces seuls vers d'un de ses sonnets :

Morte villana, di pietà nimica,
Di dolor madre antica...

Sans doute, on reconnaît là le style d'un homme, l'explosion d'une nature particulière, tandis que tous nos romans, à l'exception du *Roland*, sont conçus et écrits dans le même style. Mais je n'entends pas faire une seule concession au-delà de ces concessions. Où l'esprit a-t-il reçu sa première culture? C'est dans l'Église sans doute, et pour la langue latine, et pour la pensée chrétienne. Mais c'est en France pour les langues vulgaires, et pour l'idée nationale. Quelle est la première littérature qui ait été *écrite* en Europe? C'est notre littérature provençale, c'est notre littérature française. Quels sont les premiers documeuts littéraires que l'historien doive étudier au moyen âge? Ce sont nos chansons de geste. Quel a d'abord été le rôle de la plupart des autres nations ? Il a uniquement consisté dans une imitation servile, dans une copie, dans un plagiat de nos œuvres litéraires.

C'est ce qu'il nous reste à démontrer.

Commençons par cette orgueilleuse Italie.

Nos chansons de geste et leur influence : 1° En Italie.

Nous n'imposerons certes pas à la patience de nos lecteurs une nouvelle citation du texte trop connu de

Brunetto Latini qui écrivit en français son *Trésor de toutes choses*, « parce que le françois, dit-il, est le plus delitable » de tous les langages : et le plus populaire, aurait-il pu ajouter. Mais que d'exemples analogues nous aurions à mettre en lumière, sans parler après tant d'autres savants de la *Chronique vénitienne* de Martino da Canale, des *Voyages* de Marc Pol et des œuvres de Rusticien de Pise [1] ! Il est très-certain que nos romans de chevalerie jouirent en Italie d'une popularité profonde dès le treizième siècle, dès le commencement du quatorzième. Et cette popularité, ce furent nos romans eux-mêmes qui la conquirent, dans leur langue originale ; ce ne furent pas d'abord des traductions ni des imitations italiennes. Nous en avons des preuves certaines. C'est ainsi que nous possédons de notre *Chanson d'Aspremont* certains textes fortement italianisés [2], qui ont évidemment précédé les nombreux *Aspramonte* en italien du quatorzième et du quinzième siècle. Des textes analogues existent pour la *Chanson de Roland* et *Anséis de Carthage*. MM. Guessard et Mussafia ont publié le texte encore plus italianisé, mais néanmoins français, de ce fameux poëme intitulé par eux *Macaire* et qui au moyen âge avait pour titre : *la Reine Sibille* [3]. Et même ce dernier poëme a fourni à notre maître, M. Guessard, l'occasion d'un des plus beaux travaux philologiques de ce temps-ci ; il est parvenu à reconstituer complétement le texte français de cette chanson défigurée et rendue tout à fait mécon-

[1] M. Nannucci a publié à Florence une collection de chansons (lyriques) italiennes, dont il a rapproché avec raison les chansons, sirventes, tensons et romances de nos troubadours et de nos trouvères. C'est là qu'on voit l'imitation se produire ; mais il est fort probable que les originaux de nos chansons lyriques avaient eu en Italie le même succès que les originaux de nos chansons de geste.

[2] B. I., Fonds fr. 1598 ; Venise, Bibl. de Saint-Marc, mss. français, IV et VI.

[3] V. le *Recueil des anciens poëtes de la France*, t. IX.

naissable par la barbarie d'un scribe italien. A *Roncevaux*; à *Aliscamps*; à *Gui de Nanteuil*; à *Anséis de Carthage*; à la *Chanson d'Aspremont*; à *Macaire*; aux *Enfances Charlemagne*, aux *Enfances Roland*, à *Beuves d'Hanstonne*, qui précèdent *Macaire* dans le manuscrit de Venise, il faut joindre encore d'autres chansons, et notamment le texte italianisé de la *Prise de Pampelune* et celui de l'*Entrée en Espagne*, de ce roman qui comble si heureusement les lacunes de la légende de Roland et que nous avons eu l'occasion de copier nous-même à la bibliothèque de Saint-Marc à Venise. Ces exemples sont décisifs : ils établissent que, plus ou moins habillés à l'italienne, nos romans originaux circulaient dans le nord de l'Italie, et que ces voyageurs étaient partout accueillis avec enthousiasme : « Restez, restez parmi nous, » leur criait-on de toutes parts, et ils restaient. Il y a plus : l'*Entrée en Espagne* est une compilation dont l'idée est due à un certain Nicolas de Padoue, comme nous avons essayé de le démontrer dans notre dissertation sur ce roman[1]. Les Italiens, donc, non-seulement colportaient nos chansons et les faisaient lire, mais en faisaient des compilations, des recueils, auxquels ils ne craignaient pas d'attacher leurs noms.

L'Italie ne s'en tint pas là : nos fictions épiques avaient conquis une telle célébrité au nord de la péninsule, et, d'un autre côté, la langue italienne faisait tous les jours tant de progrès qu'il devint nécessaire d'écrire, de fixer en italien les plus populaires de nos légendes. Tel fut le besoin qui donna naissance aux

[1] *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1858, p. 217-270. Nous ne pouvons admettre, avec M. Gaston Paris, que le même auteur, Nicolas de Padoue, ait à la fois écrit l'*Entrée en Espagne* et la *Prise de Pampelune*. Nous reprendrons l'examen de cette question dans un travail particulier.

fameux *Reali di Francia*, compilation en prose italienne due à la plume d'un auteur du quatorzième siècle et dont Salviati cite un manuscrit de 1350. On ne saurait se faire une idée du prodigieux succès des *Reali*. Les manuscrits en furent très-nombreux, et, quand arriva l'imprimerie, ce fut un des livres qui comptèrent le plus d'éditions : la première parut à Modène en 1491, la seconde à Florence en 1496, et depuis 1496 jusqu'à la fin du seizième siècle, il ne s'en publia pas moins DE ONZE ÉDITIONS dans la seule ville de Venise [1]. C'est à dessein que nous citons ces divers faits : voulez-vous en réalité connaître la vogue dont a joui tel ou tel livre au moyen âge : consultez la bibliographie des incunables, voyez à quelle époque il a été imprimé pour la première fois, supputez le nombre de ses éditions. Car en ces temps-là les éditions étaient quelque chose de réel et qui attestaient authentiquement le succès d'un ouvrage. Eh bien ! nous avons voulu procéder de même, et nous avons ouvert l'exellent ouvrage de Melzi, la *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani* [2]. Les deux tiers, les trois quarts peut-être de cet excellent livre, sont consacrés aux éditionsde nos romans vingt fois traduits en italien, vingt fois réimprimés en Italie. C'est ainsi qu'au quinzième siècle, après avoir été copiés je ne sais combien de fois sur des manuscrits de tous les formats et de toutes les valeurs, on les voit reproduits par les presses des grands typographes italiens. Les six livres

[1] Ces éditions portent la date de 1499, 1511, 1515, 1532, 1537 (deux), 1555, 1566, 1569, 1582, 1590. Il y en eut une autre en 1616, et une autre en 1621. Et aujourd'hui on imprime et on réimprime encore les *Reali* qui sont la *Bibliothèque bleue* de l'Italie.

[2] Milano, *seconda edizione*, P. A. Tosi, 1838, in-8°. La première édition avait paru en 1829 et le supplément en 1831. Une troisième édition vient de paraître, mais si récemment qu'il nous a été impossible de la consulter.

des *Reali* ne comprennent pas le récit des guerres de Charlemagne en Italie et en Espagne [1]; mais M. Ranke, l'illustre historien, a découvert à Rome les trois derniers livres de cette compilation. Ils ont pour titres : *Aspramonte*, *la Spagna*, *la Seconda Spagna*. Le premier de ces titres se comprend assez; dans le second livre le compilateur a sous les yeux, il imite très-évidemment l'auteur de l'*Entrée en Espagne* et celui de la *Prise de Pampelune;* enfin la *Seconda Spagna* n'est que notre roman d'*Anséïs de Carthage*. A ces imitations en prose de nos chansons de geste succèdent tout à coup des imitations en vers : car (et c'est une excellente remarque de M. Gaston Paris) les romans en prose, loin d'avoir été en Italie, comme chez nous, le signe certain et la cause probable de la décadence de nos fictions épiques, ont été au contraire le point de départ d'un nouveau mouvement. Parmi les romans en vers, il faut d'abord, il faut surtout citer la *Spagna istoriata*, de Sostegno di Zanobi, œuvre en vers, qui est calquée sur nos romans et sur les derniers livres des *Reali*, et qui n'a guère eu moins de succès [2]. Ces compilations reproduisaient plus ou moins fidèlement les chansons de *Floovant*, de *Beuves d'Hanstonne*, de

[1] Les titres détaillés de ces six livres, tels qu'ils se trouvent dans la première édition (Modena, 1491), nous feront connaître assez exactement ce que renferment les *Reali* : « *Questo si comenza la hystoria e real di Franza commenzando a Constantino imperatore, secondo molte legende che io ho attrovate e racolte ensieme; et e partito questo volume in sei libri : Lo primo tracta de Fiova et de Rietieri, primo paladino; lo secondo de Fiorovanti e parte de Rietieri, primo paladino; lo terzo tracta di Octaviano de Lune come ando in Egypto; lo quarto tracta de Buovo de Antonna; lo quinto tracta de la vendetta di Buovo di Antonna facta per Guido e Sinibaldo, e per lo rei Guillelmo de Ingliterra suo fiol; lo sexto tracta del nascimento di Carlomagno e de la scura morte de Pipino da dui sui fioli bastardi.* »

[2] Le *Libro chiamato la Spagna*, écrit au XIV[e] siècle, a été imprimé pour la première fois, selon Melzi, à Bologne, en 1487; il a été réimprimé à Venise en 1488, 1514, 1534, 1557, 1564, et à Milan en 1512 et 1519.

Berte aux grands piés, de *Roland*, et donnaient l'abrégé, la substance de plusieurs autres poëmes; mais nos romans, traduits séparément, avaient depuis longtemps conquis la même vogue. On les voit, après Dante, après Pétrarque, en plein soleil, en pleine gloire des lettres italiennes, remplir encore les manuscrits italiens et plus tard faire gémir les presses italiennes. Faut-il après Melzi citer les éditions presque innombrables de *Bovo d'Hantona* [1], de l'*Innamoramento di Milone d'Anglante* [2], de l'*Aspramonte* [3], du *Libro de le battaglie del Danese* [4], de l'*Innamoramento di Carlo magno* [5], de *Milles e Amis* [6], de la *Rotta de Roncesvalle* [7], de l'*Innamoramento de Rinaldo de Monte Albano* [8], du *Fierabracchia ed Ulivieri* [9], etc., etc? Faut-il descendre plus bas encore et montrer les poëtes dont l'Italie est le plus vaine, son Pulci, son Boiardo, son Arétin, son Arioste, choisissant pour sujets les exploits de nos vieux héros, habillant ces fiers chevaliers à l'italienne, leur prêtant des soupirs amoureux et des poses langoureuses, les travestissant, les défigurant, mais enfin ne trouvant pas dans le monde entier, ni dans leur propre pays, de figures aussi universellement, aussi puissamment populaires, et composant, pour être plus sûrs du succès, le premier son *Morgante mag-*

[1] Édition de Bologne en 1480; — de Venise en 1487, 1489, 1491, 1497, 1518, 1520, 1521, 1534, 1537, 1549, 1560, 1580, 1587; — de Milan en 1579; de Plaisance en 1599.

[2] Édition de Milan en 1529, etc.; — édition de Venise en 1548.

[3] Florence, sans date et 1504; — Venise, 1508, 1533, 1553; — Milan, 1515, 1516.

[4] Milan, 1498, 1515; — Venise, 1511, 1544, 1553, 1588, 1599, 1638.

[5] Venise, 1481, 1491, 1541, 1533, 1553, 1556; — Bologne, 1491; — Milan, 1519.

[6] Milan, 1513.

[7] Florence, sans date, puis 1590; — Sienne, 1607, etc.

[8] Venise, 1494, etc.

[9] Quinzième siècle, sans date.

giore[1], le second son *Orlando innamorato*[2], l'autre son *Orlandino*[3], le dernier enfin cet *Orlando furioso*[4] sur lequel nous aurons occasion de revenir ?

Et maintenant résumons-nous sur l'Italie. On peut, d'après M. Gaston Paris, diviser en quatre périodes bien distinctes toute l'histoire de notre influence littéraire dans le pays de Dante. Tout d'abord, et cela à la fin du treizième siècle, notre français est la langue littéraire de l'Italie du nord ; c'est donc en un français méchamment italianisé que nos vieilles chansons sont compilées, ou composées tout à fait à nouveau ; et telle est la première de nos quatre époques. Après les premières années du quatorzième siècle, ce mouvement s'arrête brusquement; la langue italienne réclame en faveur de ses droits injustement méconnus, on compile en prose nos vieux romans déjà défigurés. Les *Reali* sont le type de ces singulières compilations. Puis, dans une troisième époque, de nombreux poëtes écrivent toute une série de romans en vers italiens ; la *Spagna* est la plus célèbre de ces œuvres peu originales. Mais enfin le génie national se donne pleinement carrière. Se contentant de nous emprunter nos héros et nos sujets épiques, les Italiens les transfigurent avec Pulci, avec Boiardo, avec l'Arioste. C'en est assez : et nous pouvons maintenant nous rendre compte des emprunts que l'Italie nous a faits ; nous pouvons maintenant savoir à quoi nous en tenir sur la vérité de cet axiome qui circule au-delà des Alpes : « L'Italie est la mère de toute littérature et de tout art en Europe. »

[1] La première édition est de Venise, 1485.

[2] La première édition est de Venise, 1486.

[3] Ce livre presque introuvable est plaisamment daté : Stampato nella stampa pel maestro della stampa dentri de la citta, in casa e non defuora, nel millee.. vallo cercha.

[4] La première édition est de Ferrare, en 1516.

2° En Angleterre.

Si de l'Italie nous passons brusquement en Angleterre, nous y trouverons nos romans également célèbres, également traduits ou imités. Il faut néanmoins en convenir : l'empreinte de nos idées a laissé des traces moins profondes et moins vives dans la littérature anglaise. La raison en est facile à comprendre. L'Angleterre est une île que les épopées du continent devaient moins intéresser. Sur le sol anglais au treizième siècle, il y avait sans doute bien des barons d'origine normande ou poitevine qui conservaient un goût fort vif pour les fictions épiques de leur ancienne patrie ; et nous avons vu plus haut comment Richard Ier avait fait venir une foule de jongleurs de la France « ut de illo canerent in plateis ». Mais plus on descend dans le peuple anglais, moins on y trouve de sympathies pour nos épopées. Sous la couche normande, il y avait la couche anglo-saxonne, et ces fiers vaincus ne s'intéressaient guère aux exploits de Roland et d'Ogier. Enfin, il y avait, surtout dans le pays de Galles, l'ancienne race celtique qui avait ses légendes à elle, ses fictions, ses poëmes, et qui les garda avec soin, et qui même les imposa un jour à l'enthousiasme de la France et du monde entier : nous n'avons pas à refaire ici l'histoire des romans de la Table ronde. En dehors de quelques *mabinogion* sur *Amis et Amiles*, *Beuves d'Hanstonne* et l'*Histoire de Charlemagne*, il serait difficile de citer une de nos chansons de geste qui ait conquis quelques succès parmi les populations gaéliques[1]. Mais dans le reste de l'Angleterre la vogue

[1] « Il y a, dit M. Geoffroy, dans le livre rouge d'Hergest, à Oxford, un *mabinogi* gaélique intitulé Amyn et Amic. » (*Archives des missions scientifiques*, IV, 219.) M. Gaston Paris cite quelques chants gallois sur Charlemagne et Beuves ; mais de ces quelques poëmes qui se sont glissés dans le Livre rouge et qui sont évidemment d'origine française, il conclut avec trop de sévérité que tous les autres *mabinogion* sont de la même provenance, et que, par conséquent, il ne faut plus parler

I PART. LIVRE II, CHAP. XV.

de nos poëmes, sans être ardente, fut réelle. Il nous est resté un roman demi-français, demi-anglais ; c'est la chanson d'*Horn*[1]. Aux treizième et quatorzième siècles, on voit circuler en vers anglais des poëmes qui nous sont plus ou moins directement empruntés : *sir Ferumbras* (c'est notre Fierabras), *sir Ysumbras*, *sir Eglamour d'Artois*, *Roland et Feragus* (c'est la première partie de notre *Entrée en Espagne*, et, suivant M. Gaston Paris, le fragment d'un grand poëme intitulé : *Charlemagne et Roland*), *Guy de Warwick*, *Richard Cœur-de-Lion*, *Beuves d'Hanstones*, dont Walter Scott fit copier un manuscrit à Naples, *sir Triamour* (c'est une imitation du célèbre *Macaire*). Il existe encore deux traductions libres ou imitations en vers anglais de notre *Otinel* sous ce titre bien connu de l'autre côté du détroit : *sir Otuel*[2]. Le grand Caxton imprima vers la fin du quinzième siècle une traduction anglaise de notre *Renaud de Montauban*. En 1485, il publia une nouvelle édition de *Fierabras* sous ce titre : *Vie de Charles le Grand*. Enfin, de même que nous avons vu tout à l'heure les grands esprits de l'Italie prendre pour sujet de leurs poëmes des héros français et des légendes françaises ; de même nous voyons le grand Shakespeare emprunter à notre roman d'*Huon de Bordeaux* la très-gracieuse affabulation de son Obéron [3].

des origines celtiques de la Table ronde. C'est la thèse soutenue par M. Paulin Paris dans son *Mémoire* sur la Chronique de Nennius. Encore un coup, nous ne sommes pas convaincu.

[1] Ce roman, du moins, est plein de mots anglais :

Rimel les a *welcumez*, si lur fet bele chère...
Kar preneis or de mei par amur cest anel
Mes en vus le *vuchsaf*, si m'aït saint Gabriel...
(Fr. Michel, *Horn*, v. 800 et v. 1141.)

[2] L'une de ces traductions a été publiée en 1836, par M. Nicholson ; l'autre est encore inédite et fait partie du grand poëme intitulé : *Charlemagne et Roland*.

[3] Déjà lord Berners, à la fin du XVe s., avait traduit le roman en prose d'*Huon de Bordeaux*, qui, en 1593, fut dramatisé et représenté publiquement en Angleterre.

Il semble que la France ait toujours quelque chose à réclamer dans les chefs-d'œuvre des autres peuples.

3° En Allemagne.

Passons en Allemagne. Ici, nous avons affaire à un peuple très-jaloux de sa nationalité. Sa poésie épique a la même origine que la nôtre; les *Niebelungen,* comme nos premières chansons de geste, dérivent sans doute de ces cantilènes tudesques que les Germains, peuple chanteur par excellence, faisaient déjà retentir, au temps de Tacite, sous la voûte ombreuse de leurs forêts[1]. Nous avons même constaté plus haut que c'est après Charlemagne seulement qu'il s'est formé un double courant épique. L'un de ces deux courants arrose la France et aboutit à *Roland;* l'autre traverse l'Allemagne et aboutit aux *Niebelungen.* Mais n'oublions pas que ce dernier poëme est une compilation qui, dans sa forme actuelle, n'est pas antérieure au treizième siècle, quoiqu'elle renferme des chants bien antérieurs. Quelque passion d'ailleurs qu'aient pu mettre les Allemands à défendre leurs légendes nationales, ils n'ont pu s'empêcher d'admirer nos propres poëmes, de les imiter, de les traduire. Un curé de Bavière ou de Souabe, nommé Conrad, écrit vers le milieu du douzième siècle son *Ruolandes liet,* imitation manifeste et d'ailleurs fort remarquable du plus ancien texte de notre *Chanson de Roland**. Dans la première moitié du siècle suivant, un poëte moins héroïque, connu sous le sobriquet de Stricker, rajeunit l'œuvre du vieux Conrad*. Et notre propre rajeunissement de la *Chanson de Roland* est imité dès le treizième siècle par un troisième poëte allemand dont le nom ne nous est pas resté*. Il importe aussi de signaler le *Guillaume au court nez* de Wolfram d'Eschembach et

[1] V. les *Chants héroïques des Franks,* article de M. Beauvois, dans la *Revue contemporaine* (15 novembre 1865).

d'Ulrich de Türheim, le *Departement des enfans Aimeri* et le *Couronnement Louis* d'Ulrich de Türlin, et le *Karl Meinet*, grande compilation de trente-cinq mille huit cents vers, qu'écrivit fort péniblement quelque Girard d'Amiens de l'Allemagne au quatorzième siècle*. N'oublions pas dans cette énumération que nous sommes fiers de prolonger, n'oublions pas une imitation de notre *Macaire* qui appartient au quatorzième siècle et qui porte ce titre : *La malheureuse Reine de France;* une traduction de *Renaud de Montauban* imprimée en 1535; une traduction du roman d'*Ogier le Danois* qui est encore aujourd'hui conservée dans un manuscrit d'Heidelberg[1]; une version en prose allemande de notre *Fierabras*, qui a été imprimée en 1533 et que les presses allemandes fournissaient encore en 1809, qu'elles fournissent encore aujourd'hui, peut-être, aux avidités des lecteurs populaires. Ces exemples sont bien loin d'être les seuls.

4° En Hollande et en Flandre.

De l'allemand au flamand et au hollandais, il n'y a pas plus loin que d'une langue à ses différents dialectes, plus ou moins corrompus. Nos chansons de geste ont aussi revêtu le costume néerlandais et le costume flamand. Nous lisions récemment le *Mémoire* d'un savant belge[2] qui, malgré les aveuglements de son patriotisme, était bien forcé de convenir que la Belgique devait beaucoup à la France (au point de vue littéraire, bien entendu : Dieu nous préserve de parler politique!). Et ce même savant citait à l'appui de son dire le fragment publié par lui d'un ro-

[1] Ms. Palat. Heidelberg, n° 363.

[2] M. J.-H. Bormans. C'est ce même érudit qui s'est mépris si singulièrement en ces temps derniers sur les origines de la *Chanson de Roland*, et qui a été réfuté avec tant de talent et d'érudition par M. Gaston Paris. (*Bibliothèque de l'École des chartes*, 1865, p. 384—392.)

man carlovingien « en vers thiois du treizième siècle. » Ce roman, c'est notre *Guiteclin de Sassoigne*, et le fragment en question avait été trouvé, sur deux demi-feuilles de parchemin, dans l'intérieur d'une vieille reliure[1]. Mais M. Bormans est ou sera forcé par l'évidence de nous faire des concessions beaucoup plus vastes. Nous possédons quatre fragments néerlandais du treizième et du quatorzième siècle, qui ont Roland pour objet. Les deux premiers se rapportent au texte d'Oxford ; les deux autres à nos textes rajeunis de Versailles ou de Paris *. A la fin du treizième siècle, Jan de Clerk composa en néerlandais un poëme sur Ogier le Danois, et nous possédons dans le même dialecte des fragments de *Maugis*, de *Renaud de Montauban*, de *Girard de Viane*, d'*Huon de Bordeaux*, de *Charles et Elegast*, des *Lorrains*, et d'un *Mainet* que M. Bartsch fait remonter au douzième siècle, et qui, suivant M. Gaston Paris, appartient seulement au second tiers du treizième siècle. Il est bien connu que toute la légende du *Chevalier du Cygne* a été mise en vers français par un rimeur flamand, au quatorzième siècle, et M. de Reiffemberg s'est donné la peine de publier ce détestable remaniement. Enfin, la *Reine Sibille* ou *Macaire* a eu les honneurs d'une traduction néerlandaise dont M. Guessard place la date entre les années 1500 et 1544[2], et d'autres romans en prose, tels que *Maugis*, *les Quatre fils Aimon*, *Huon de Bordeaux* et *Galien*

[1] *Fragment d'un roman du cycle de Charlemagne en vers thyois (vieux flamand), avec une introduction et des notes* par M. J.-H. Bormans. (Compte rendu des séances de la commission royale d'Histoire de Belgique, XIV, 253 et suiv.)

[2] *Macaire, chanson de geste publiée d'après le ms. unique de Vienne*, Bibl. de l'École des chartes, cinquième série, t. V, p. 532.

La *Bibliothèque des romans* a publié en 1777 (janvier, pp. 5-26) une Étude sur les romans flamands où elle signale un *Beuves, fils du comte de Hanstoen*, en 1552, et un *Malegus* (ou *Maugis*), en 1556. Il faut enfin ne pas oublier que, dès le commencement du quinzième siècle, le chroniqueur Dynter avait inter-

I PART. LIVRE II, CHAP. XV.

rhétoré, circulaient dans les Pays-Bas malgré les prohibitions de l'autorité ecclésiastique, qui, suivant nous, était fort légitimement alarmée.

5° En Suède, en Norwége, en Islande.

Puisque nous voilà sur les bords de la mer du Nord, ne craignons pas de remonter plus haut. Nos épopées se sont embarquées pour ces contrées glacées, elles ont fait heureusement le chemin, et, qui le croirait? elles ont été, comme fleurs vives et empourprées, s'épanouir au milieu des neiges d'Islande, de Suède et de Norwége. Chose étonnante, dans ces derniers pays, ce sont surtout les romans de la Table ronde qui paraissent avoir obtenu le plus de suffrages[1]. Ces natures froides se sont passionnées pour les petites aventures, les amours gracieuses et les fines descriptions de notre cycle d'Artus : c'est la loi des contrastes qui reçoit peut-être une application de plus. Mais en Islande nos vieilles chansons ont généralement le dessus. M. Geoffroy, l'auteur d'un beau rapport sur les bibliothèques suédoises, nous signale à celle de Stockholm de nombreuses *sagas* inédites parmi lesquelles il nous faut citer la *Bevus saga ok fra Josvene*[2], l'*Amicus ok Amelius saga*[3], la *Feraguts saga*,[4] le *Rollants rimur*[5], la *Blaus saga ok Viktors*[6] où M. Geoffroy croit reconnaître une imitation de notre *Jourdain de Blaives*, la *Floovànts saga Frakka Konungs* dont nous

calé dans son histoire les fables du faux Turpin, le roman d'*Amis et Amiles*, etc. (Chronica nobilissimorum ducum Lotharingiæ et Brabantiæ et regum francorum, Collection des chroniques inédites belges, 2 vol. in-4.)

[1] V. le beau «Rapport de M. Geoffroy sur les documents relatifs à notre histoire littéraire, qui sont conservés à la Bibliothèque de Stockholm». (Archives des missions scientifiques, t. IV, p. 194 et suiv.)

[2] Mss. français de Stockholm, n° 6, quatorzième siècle.

[3] *Ibid.*

[4] Ms. n° 7.

[5] Ms. n° 22, et n° 1,

[6] N° 45, copie du seizième siècle.

possédons une traduction en latin[1], l'*Otinel rimur*, et enfin la *Karlamagnùs saga*[2]. Cette dernière *saga* vient d'être, à Christiania, l'objet d'une savante publication de M. Unger[3], et ce livre a donné lieu lui-même à d'excellents articles de M. Gaston Paris dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*[4]. Désormais la *Karlamagnùs-Saga* est connue : on sait qu'elle se compose de dix parties auxquelles les éditeurs ont donné ou plutôt conservé les titres suivants : *Charlemagne.* — *Dame Olive et Landri*[5]. — *Ogier le Danois.* — *Le roi Agoland.* — *Le roi Guitalin.* — *Otuel.* — *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem.* — *Roncevaux.* — *Guillaume au court nez.* — *La mort de Charlemagne*[6]. Il est facile de reconnaître dans ces dix parties la légende, les héros, les titres même de nos chansons de geste, et c'est le cas de s'écrier avec M. Gaston Paris : « Le succès de la *Saga de Charlemagne* et les imitations qu'on en a faites sont une preuve de plus de l'influence poétique de la France au moyen âge : influence qui s'est exercée d'une façon remarquable en Scandinavie et qui a porté plusieurs de nos chansons de geste dans la vieille patrie des Edda[7]. »

6° En Danemark.

Le Danemark ne s'est pas montré moins passionné que l'Islande pour nos légendes, pour nos héros, pour notre gloire. De même que l'Italie a ses *Reali*, et l'Islande sa

[1] B. I., fonds latin, 8516.

[2] Ms. français de Stokholm, n° 37.

[3] Christiania, H.-J. Jensen, 1860.

[4] Cinquième série, t. V, 89, et sixième série, t. I, p. 1.

[5] C'est un roman construit sur les mêmes données que notre *Doon de la Roche*.

[6] Toute cette saga « nous a été conservée par quatre manuscrits, sans compter quelques fragments détachés. Ces quatre manuscrits contiennent deux rédactions différentes. La première et la plus ancienne remonte à la première moitié du treizième siècle, la seconde date de la fin du même siècle, ou peut-être du commencement du suivant. » (Gaston Paris, *loc. cit.*, pp. 89, 90.)

[7] Gaston Paris, loc. cit., p. 91.

Karlamagnùs saga; de même le Danemark a sa *Kronike om Keyser Karl magnus* qui remonte seulement au quinzième siècle [1] et qui n'est qu'une traduction de la grande compilation islandaise. Chose étrange, on a traduit en islandais cette chronique elle-même qui est encore aujourd'hui le livre populaire du Danemark, et cette traduction a paru à Reikiawik, il y a quelques années [2]. Nos romans français conservent à l'étranger la popularité que depuis longtemps ils ont perdue en France.

7° Chez les Slaves et les Hongrois.

Les Slaves, dit M. Gaston Paris, ont parmi leurs légendes populaires un conte qui a pour titre : *Bova Karolevitch*, et qui n'est qu'une transformation de notre *Beuves d'Hanstonne*. Et ce n'est pas sans étonnement qu'un voyageur allemand, en 1831, entendait chanter, au nord de la Russie et en Sibérie, une très-populaire chanson sur la bataille de Roncevaux *. Il semble que le cœur d'un voyageur français eût battu vivement en entendant cette chanson si loin de la France, parmi ces glaces. L'auteur de ces pages se souviendra toujours d'avoir éprouvé, dans l'Allemagne, une vive et profonde émotion en prêtant l'oreille à un de nos chants nationaux. On n'oublie pas de tels instants.

En Hongrie, chez ce peuple d'une autre race, nos vieux poëmes ont également pénétré. Matthias Corvin fut bercé avec des vers sur Charlemagne et sur Roland *; il y puisa sans doute cette singulière énergie de caractère qui lui a valu une si belle et si durable popularité.

8° En Espagne.

Redescendons au midi, franchissons les Pyrénées,

[1] Il en existe un manuscrit de 1480. Cette chronique poétique renferme trois branches de plus que la *Karlamagnùs-saga*, dont elle n'est cependant qu'un abrégé, et qui, par conséquent, a dû être autrefois plus développée. Ces trois branches sont : *Le roi Vivien*, *Baudouin et Sibile*, *Ogier le Danois*.

[2] Gaston Paris, loc. cit., p. 90.

entrons en Espagne[1]. Il faut d'abord saluer cette grande nation comme une nation essentiellement épique et qui méritait d'avoir mieux que des imitations d'épopées étrangères. Le peuple qui a été chargé par la Providence d'être le boulevard occidental de la chrétienté, comme la Hongrie fut chargée d'en être le rempart oriental; ce peuple qui a mis dans l'accomplissement de sa mission une opiniâtreté sublime, devait avoir une épopée à lui, et Dieu la lui a donnée. J'ai nommé le poëme du Cid. « *Le Cid*, a dit un savant contemporain, a été composé vers la fin du douzième siècle avec des romances antérieures, c'est vrai, mais sur le modèle des gestes françaises[2]. » Admettons même que sa formation ait été tout à fait indépendante de celle de nos chansons : il n'en est pas moins vrai que *Roland* a précédé le *Cid*. Il n'en est pas moins vrai que nos chansons, malgré le bel épanouissement de la poésie espagnole, ont traversé victorieusement les Pyrénées; ou plutôt que pour elles il n'y a plus eu de Pyrénées. Seulement les Espagnols, dont la fierté est connue, ne purent supporter l'idée des expéditions et des victoires de Charlemagne en Espagne. La *Cronica general* d'Alfonse X déclare tous ces faits apocryphes*. Cela ne suffisait pas encore à l'orgueil catalan. Les *juglares* espagnols, élèves peu originaux de nos jongleurs français, créèrent le personnage de Bernard de Carpio, dont ils firent aussi le neveu de Charles, et qu'ils destinèrent à balancer, puis à éclipser complétement la gloire de notre Roland. Enfin, ils poussèrent Bernard de Carpio jusque sur le champ de bataille de Roncevaux, et en firent un des vainqueurs des

[1] V. le livre de M. de Gayangos : *Libros de caballerias con un discurso preliminar y un catalogo razonado* (Madrid, 1857, in-8).

[2] P. Paris, Étude sur les chansons de geste, *Correspondant*, année 1864, p. 733.

I PART. LIVRE II, CHAP. XV.

douze pairs. Malgré tout, notre gloire était toujours chantée en Espagne; on pouvait effacer Roland, mais non pas la France. Aussi voyons-nous de nombreux romances consacrés à nos héros les plus profondément nationaux, à Ogier le Danois (le marquis de Mantoue), à Renaud de Montauban et à ses frères, à Aiol, à Aimeri de Narbonne. Il faut lire, dans le beau livre de M. de Puymaigre [1], le résumé de quatre beaux romances consacrés à Renaud; il y faut lire surtout le texte du Romance de *doña Alda*, bien inférieur à la *Mort d'Aude* [2], telle que nous la lisons dans notre *Roland*. Et maintenant quittons les romances espagnols sans discuter ici l'interminable question de savoir si ce sont des éléments, des débris ou des résumés de poëmes épiques. Descendons le cours des temps. Un *Amadis* était connu en Espagne avant 1359, et tous les *Amadis* ne sont qu'une imitation plus ou moins directe de nos romans de la Table ronde. Un des livres populaires de l'Espagne a été l'*Hystoria del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* [3]. L'*Hystoria de la reyna Sebilla,* cette imitation de notre *Macaire,* fut imprimée deux fois de suite en 1532, en 1551. L'*Historia de Enrrique fi de Oliva* n'est aussi qu'une imitation d'un roman français, *Doon de la Roche* [4]. Au sujet de ces dernières œuvres, n'oublions pas que l'im-

[1] *Les Vieux Auteurs castillans,* par le comte Th. de Puymaigre, 2 vol. in-18. Nous regrettons que M. G. Paris n'ait fait aucun usage de cet ouvrage, qui fait le plus grand honneur à l'érudition française.

[2] V. un *Romance sur la mort de Roland,* publié dans les *Études religieuses, historiques et littéraires, par les Pères de la Compagnie de Jésus,* 1865, t. II, p. 11.

[3] Imprimé pour la première fois en 1528, réimprimé bien des fois, traduit en portugais. Cette dernière traduction, chose curieuse, a été ornée de deux suites au XVIII[e] siècle, en 1737 et en 1745.

[4] V. aussi le roman intitulé: *Nochès de Invernio,* qui a pour sujet les Enfances de Charlemagne et de Roland, et qui a été analysé par la *Bibliothèque des Romans* (1777, octobre, p. 173 et suiv.).

pression d'un livre au quinzième et au seizième siècle est généralement le signe d'une grande popularité antérieure. Et de même, quand on voit Calderon prendre en 1635 *Fierabras* pour sujet de son drame intitulé : *la Puente de Mantible*, et Lope de Vega emprunter à la légende défigurée d'Ogier le Danois son drame *El Marques de Mantua;* — à l'égal de Shakespeare qui puisait son *Obéron* dans notre *Huon de Bordeaux*, — on peut se convaincre que nos romans étaient célèbres au-delà des monts et que la fierté de l'Espagne n'avait pu leur barrer le passage. Ils étaient décidément appelés à pénétrer partout ; et nous comprenons bien la fierté joyeuse de cet érudit qui a consacré à nos chansons de geste un des plus beaux volumes de l'*Histoire littéraire*[1] et qui s'écrie, dans sa préface : « Les voilà, nos romans français, les voilà, tels qu'ils ont été reproduits de tous côtés, presque du vivant des trouvères eux-mêmes, par des traductions anglaises, italiennes, allemandes, flamandes, hollandaises, espagnoles, bohêmes, polonaises, grecques, danoises. suédoises, norvégiennes et islandaises[2] ! »

Résumé sur la popularité de la littérature française en Europe.

Les voilà, en effet, à l'apogée de leur gloire. Quoiqu'un certain nombre des exemples précédemment cités soient postérieurs au commencement du quatorzième siècle, on peut placer cet apogée, non point

[1] Le tome XXII qui est dû presque tout entier à la plume de M. P. Paris.

[2] *Histoire littéraire*, t. XXII, p. XII. Nous espérons donner bientôt la liste, aussi complète que possible, de toutes ces traductions dans notre *Bibliographie générale des chansons de geste.* — Consulter, sur la littérature française en Europe, le travail de M. Victor Le Clerc, dans le t. XXIV de l'*Histoire littéraire*, p. 499 et suiv., et surtout le magnifique travail de M. Gaston Paris sur l'*Histoire poétique de Charlemagne.* Nous avons fait ici des emprunts à ce livre, qui est le plus complet sur la matière. L'équité nous obligeait à indiquer tous ces emprunts ; nous l'avons fait à l'aide d'un signe particulier (*) dont nous avons accompagné chacune des indications que nous devons à M. G. Paris. Les autres nous appartiennent.

de la valeur de nos poëmes nationaux, mais de leur gloire, vers le milieu du siècle de saint Louis. Mais il faut ajouter qu'en 1328, nos chansons n'avaient rien perdu de leur popularité en France et que leur gloire était en marche, était *in via*, si on peut ainsi parler, chez toutes les nations étrangères. Tous nos personnages épiques étaient partout populaires ; mille proverbes en amenaient sans cesse les noms glorieux dans tous les discours, dans toutes les conversations ; les murs des palais et des maisons, les ameublements, les bijoux, recevaient les images des Roland, des Regnault, des Ogier et des Charlemagne ; les enseignes immenses qui donnèrent longtemps un si singulier aspect aux rues de nos villes offraient aux yeux les mêmes images de nos grands hommes ; notre théâtre naissant allait jeter sur la scène ces grands personnages de notre épopée nationale dont la seule apparition devait provoquer de frénétiques applaudissements ; on visitait en pleurs les tombeaux plus ou moins authentiques de Turpin, de Roland, de Guillaume ; nos paysans dans leurs veillées se racontaient avec un enthousiasme effrayé les grands coups d'épée des douze pairs, et ressemblaient tous plus ou moins à ce brave campagnard italien dont parle le Pogge, qui fondait admirablement en larmes au seul récit de la mort de Roland. Que n'avons-nous encore de ces larmes-là ! Les sermonnaires eux-mêmes ne craignaient pas de citer comme exemple à leurs auditeurs, aux hommes désordonnés et chétifs du quatorzième et du quinzième siècle, la vaillante austérité de Roland et d'Olivier ; leurs noms couraient partout, dans les campagnes, dans les villes, depuis les glaces de l'Islande jusque sous les cieux torrides de la Sicile. Et un jour, quand on inventa ces petits morceaux de carton peint, ces

cartes qu'on a fait servir depuis à de si puérils et si détestables usages, on ne tarda pas à y graver pour toujours la représentation de notre Charlemagne et celle de notre Ogier : en sorte qu'aujourd'hui même, au milieu de nos distractions les plus banales, nous pouvons contempler la trace fort visible de la gloire de ces héros et de la popularité de nos poëmes[1].

Symptômes qui annoncent la décadence prochaine de notre poésie épique. Causes de cette décadence. Conclusion de tout le second livre.

Mais déjà de terribles présages annonçaient la décadence de notre épopée. Nous avons essayé plus haut de mettre en lumière les causes de cette décadence. La préoccupation généalogique des auteurs de nos romans; la création de personnages et de légendes tout à fait imaginaires et qui ne faisaient plus naître aucune sympathie dans le cœur ni dans l'intelligence de nos pères; les déplorables remaniements de nos chansons auxquelles on ne cessait de donner des développements formidables; l'influence regrettable des légendes celtiques sur nos légendes nationales, des romans de la Table ronde sur nos Chansons de geste; l'amour des nouveautés; les bâillements inévitables produits par une poésie qui ne savait pas se rajeunir; la médiocrité profonde des poëtes du treizième et du quatorzième siècle : telles furent en partie les causes d'une décadence que nous déplorons sincèrement. Mais la plus profonde de ces causes fut en définitive le changement des temps, la transformation des esprits. L'épopée ne peut naître, ne peut se développer qu'au sein d'une nation primitive, rude, guerrière. Or, en 1328, la France est un peuple très-civilisé, trés-élégant, très-corrompu même et très-administratif. La règne de Philippe le Bel est déjà le triomphe de la bureau-

[1] Si l'on veut se faire une idée du succès *d'une de ces chansons prise comme type*, il faut lire le beau travail de M. Guessard, sur *Macaire*. (Biblioth. de l'École des chartes, XXV, p. 489 et suiv.)

cratie. Quand la bureaucratie paraît à une porte, l'épopée s'en va par l'autre : l'épopée n'est pas la poésie des peuples en décadence, des époques de raffinement et de corruption. Surtout, elle n'est pas la poésie des peuples qui ont une histoire et des chroniqueurs, qui ont le sens historique et qui commencent même à avoir l'esprit sceptique. Eh bien ! en 1328, la France avait tout cela. On est épouvanté quand on lit le *Roman de Renard :* c'est du Voltaire. Après le *Roman de Renard,* il n'y avait plus d'épopée possible en France, parce qu'on n'y était plus disposé à croire à la légende, et que l'épopée ne vit que de légende et de foi. Les bourgeois malins du quatorzième et du quinzième siècle devaient rire de Durandal, surtout à Paris, et l'on peut dire qu'avant d'être écrit par Cervantes, *Don Quichotte* fut écrit tout au long dans le cerveau sceptique de nos pères : Cervantes, aussi bourgeois dans ses œuvres qu'il fut chevalier dans sa vie, n'a fait que donner une forme à toutes les railleries des bourgeois contre la chevalerie et contre nos romans. Encore une fois, voilà la grande cause de la mort de notre épopée : c'est le commencement du scepticisme, c'est le commencement de la critique moderne. L'Église a survécu, parce qu'elle est divine ; mais nos pauvres épopées n'avaient rien de divin : elles sont mortes.

PREMIÈRE PARTIE.

ORIGINE ET HISTOIRE

DES

ÉPOPÉES FRANÇAISES.

LIVRE TROISIÈME.

PÉRIODE DE DÉCADENCE.

CHAPITRE I.

ÉTENDUE ET LIMITES DE LA PÉRIODE DE DÉCADENCE. — PLAN QUI SERA SUIVI DANS LE TROISIÈME ET DERNIER LIVRE DE LA PREMIÈRE PARTIE.

La période de décadence, pour nos épopées nationales, s'étend depuis 1328 jusqu'à nos jours.

Dans l'histoire de nos épopées chevaleresques, nous appelons « période de décadence » tout le temps qui s'est écoulé depuis l'avénement des Valois, depuis 1328 jusqu'à nos jours. Il ne faudrait pas cependant attacher trop d'importance à la première de ces dates, ni s'imaginer trop mathématiquement qu'en deçà de 1328 tout soit décadence, qu'au delà tout soit splendeur. Il en est de ces dates en histoire littéraire comme en histoire, et le moyen âge n'a pas exactement pris fin le 29 mai 1453. Certaines œuvres du treizième siècle sentent plus leur décadence que certaines autres de 1350 ou de 1400: il faut ici se fier surtout à l'intelligence du lecteur.

L'ordre qui sera suivi dans ce troisième livre sera l'ordre chronologique.

Nous ne suivrons pas d'autre plan dans tout ce troisième livre que l'ordre chronologique, si naturel, si commode. Et tour à tour nous verrons nos épopées traverser plusieurs phases, nous pourrions dire plusieurs crises, à travers lesquelles nous verrons graduellement se flétrir leur jeunesse et s'éteindre leur éclat, d'où nous les verrons sortir de plus en plus décolorées, défigurées, vieillies.

Ces phases, ces crises de plus en plus mortelles, peuvent recevoir des noms faciles à retenir. Donc nos épopées nationales traverseront tour à tour :

L'époque des longues amplifications en vers (XIVe-XVe siècles);

L'époque des romans en prose (XVe-XVIe siècles);

La renaissance (XVIe siècle);

L'époque d'oubli et de délaissement (XVIIe-XVIIIe siècles);

L'époque de réhabilitation, qui n'est pas encore terminée, et à laquelle nous assistons depuis plus de trente ans. Et nous avons la joie de penser que cette réhabilitation, cette nouvelle mise en lumière de nos chansons de geste, est ou sera bientôt achevée. Puisse notre humble livre hâter encore ce désirable achèvement!

CHAPITRE II.

ROMANS EN VERS DES XIVe ET XVe SIÈCLES.

On peut partager en trois grandes classes les romans en vers des XIVe et XVe siècles. 1° Les nouveautés; 2° Les compilations; 3° Les remaniements.

Les romans en vers du quatorzième siècle et ceux du quinzième présentent à peu près les mêmes caractères, et ne méritent pas d'être l'objet de deux travaux distincts. On les peut partager en trois grandes classes, que nous nous proposons d'étudier successivement : 1° LES NOUVEAUTÉS ; 2° LES COMPILATIONS ; 3° LES REMANIEMENTS. Tantôt, en effet, les auteurs de ces temps de décadence ont composé sur des héros tout neufs des romans en apparence tout nouveaux; tantôt ils se

sont bornés à compiler les anciennes chansons; tantôt ils se sont contentés de les amplifier fort longuement, de les délayer sans vergogne, et d'écrire en un style trop facile, *stantes pede in uno*, vingt ou trente mille vers là où leurs devanciers avaient seulement trouvé la matière de cinq mille décasyllabes ou de dix mille alexandrins.

« A tout seigneur tout honneur : » parlons d'abord des auteurs de nouveautés épiques. Ne nous attendons, d'ailleurs, à rien de bien piquant : ces nouveautés sont fort vieilles; ces jeunes poëmes ont des rides. 1° LES NOUVEAUTÉS.

Cinq ou six romans peuvent ici nous servir de type: *Hugues Capet*, *Charles le Chauve*, *Baudouin de Sebourc, le Bastard de Bouillon* et *Tristan de Nanteuil.* Et en effet, ces titres sont nouveaux; nous ne soupçonnions guère jusqu'ici ces étranges héros. Les uns sont trop connus, les autres trop inconnus pour pouvoir être épiques.

Quoi de moins épique, par exemple, que Charles le Chauve, triste empereur dont les mains sont brûlées par le seul attouchement du sceptre de Charlemagne, et qui le laisse piteusement tomber à terre? La médiocrité ne fut jamais épique, et personne peut-être ne fut plus médiocre sur le trône. La France, dira-t-on, s'est formée sous son règne : oui, mais au milieu de quels déchirements! Les ravages des Normands au nord, des Sarrasins au midi; le grand éparpillement féodal qui s'accomplit partout à la fois; les guerres privées, le sang répandu par torrents, la science qui disparaît, l'Église qui est menacée, tout nous inspire pour ce règne de Charles le Chauve je ne sais quel dégoût invincible. Comment s'y est-on pris pour faire de ce pauvre roi le sujet d'une épopée? Le roman de *Charles le Chauve*.

Rien n'a été plus aisé. On n'a pris que le nom de

Charles le Chauve, qui jouissait d'une certaine notoriété, et on a mis sur le compte d'un personnage ainsi nommé, j'allais dire ainsi étiqueté, mille aventures plus banales les unes que les autres; ou plutôt on les a mises sur le compte de son fils, qui est le vrai héros de ce singulier poëme.

Quoi qu'il en soit, il est temps d'en donner l'analyse.

« Il y eut jadis un roi en France à qui Dieu envoya la noble fleur de lis et qui se fit baptiser: c'était Clovis. Depuis ce prince, la France fructifia de plus en plus; mais un jour sa lignée s'éteignit avec un prince du nom de Clotaire, et la France resta sans roi. C'est alors que Jésus-Christ choisit parmi les Sarrasins celui qui devait consoler douce France et monter sur le trône de Clovis. Cet élu de Dieu, ce fut Charles le Chauve qui était roi de Hongrie, adorait Mahomet et s'appelait alors Melsiaus [1]. Le choix divin parut d'abord étrange aux douze pairs, mais fut confirmé par un beau miracle: un ange s'abattit au milieu des barons et déclara que

[1] Seignor, or faites pais por Dieu qui tout crea.
S'orés bonne kanchon c'on vous recordera :
Je croy que de meleur onques hons ne chanta.
A Saint Denis en France, là où riche abbie a,
Là en est la cronique que oïr la vaura :
Bien avés oy dire et recorder piecha
Qu'il ot un roy en France à cui Diex envoia
La noble fleur de lis, et sisse baptisa
Pour la sainte miracle que Diex li demonstra.
Cis rois fu Clo[o]vis que Jhesus tant ama.
Adès, de plus en plus, France fructefia.
La lignée de li moult longuement dura
Jusques ou tamps roy Clotaire qui France justicha.
Et quant chis rois Clotaire du siecle trespassa,
Il n'eust nul roy en France, à grant meschief tourna.
Et adonc Jhesus Crist un roy leur anoncha :
Et estoit Sarazins quand Dex le defia.
Ciex fu Carles le Cauve, ainsi on l'apela.
Par le vertus de Dieu qui le sien corps ama
Fu rois de doulce France et sien possessa.
De ce Karle le Chauve que Diex tant honora
Descent nostre matere où moult biaus mos a...
(Bibl. imp., Lavall., 49, f° 1 r°.)

le ciel voulait Melsiaus pour roi de France. Melsiaus, miraculeusement averti et préparé à ses nouveaux destins, arriva sur ces entrefaites et se fit baptiser, lui et son peuple. La joie fut universelle; deux traîtres seulement ne la partagèrent pas, Gombaud de Lausanne et Guillaume de Montfort, que l'opinion publique accusait de la mort de Clotaire. Melsiaus prit alors publiquement le nom de Charles, et épousa la dame du Berry, qui lui donna deux beaux enfants, Philippe et Charles. Le reste du poëme sera presque uniquement consacré aux aventures de Philippe, et de Charles le Chauve il sera peu question. Les traîtres Guillaume et Gombaud reviennent en grâce, comme tous les traîtres de nos chansons, et conçoivent un dessein abominable : celui de perdre et de faire disparaître tour à tour les deux fils du nouveau roi. A cet effet, ils emploient les vieux moyens de mélodrame ou plutôt de roman : « Envoyons au roi Charles, disent-ils, un baril de poison au nom de son fils Philippe. On accusera le jeune homme de parricide; il sera condamné, il périra, et nous serons délivrés de cet obstacle. » Tout aussitôt le poison est composé et remis aux mains du roi, qui le fait essayer par son grand échanson, le duc de Louvain. Le malheureux Philippe est accusé, est convaincu, est condamné à mort; c'est en vain que son frère intercède pour lui. La reine seule peut obtenir une commutation de peine : Philippe sera banni à perpétuité du royaume paternel, et le voilà qui part, les yeux pleins de larmes. Ici commencent ses trop longues aventures. L'exilé rencontre un *paumier* qui lui vante la beauté de la fille du roi de Monluisant. Philippe s'enflamme et part à la conquête de la belle. Les guerres commenceront bientôt, interminables, sanglantes, et nous ne voulons pas les

raconter tout au long. Mais quels coups d'épée! quels exploits! Le tout se termine par la prise d'Aumarie et le triomphe de l'innocence... »

Cette analyse, fort incomplète, donnera une idée vraie de la physionomie de notre poëme. Le titre « Charles le Chauve » est tout à fait illusoire. C'est une fausse étiquette; c'est, passez-moi le mot, une tromperie manifeste sur la qualité de la marchandise. Le poëte s'est tenu ce petit raisonnement : « Je n'ai rien de bien nouveau à dire, mais un bon titre est un trésor. Refaisons l'œuvre de mes devanciers, et refaisons-la tellement quellement; mais intitulons-la bravement *Charles le Chauve*. Le lecteur sera pris de curiosité, il écoutera ou il lira, et... je réussirai. » Ce raisonnement, d'ailleurs, n'était pas si mauvais, car nous y avons été pris nous-même, et bien d'autres avec nous. Oui, en ouvrant le manuscrit de cette pauvre chanson, nous étions presque émus, nous nous attendions à du véritable *nouveau*. Dès le second feuillet, dès le premier, nous avions perdu cette illusion.

Rien n'est en effet comparable à la prodigieuse vulgarité de toutes les péripéties de ce poëme, si ce n'est l'extraordinaire platitude de son style dont on a pu juger d'après le premier couplet, précédemment cité. Prenez un à un les épisodes que nous avons analysés : vous les retrouverez dans vingt poëmes antérieurs : l'épisode du baril de poison est imité de *Parise la Duchesse;* l'exil de Philippe ressemble à celui de Roland dans l'*Entrée en Espagne;* les deux traîtres ressemblent à tous les traîtres; je ne parle pas de la princesse sarrasine, de la guerre contre les païens, de la prise d'Aumarie.... L'auteur aurait pu tout aussi bien intituler son poëme : *Jules César,* ou *Philippe-Auguste*. Et voilà ce que devenait l'histoire entre les

mains de ces poëtes de dernier ordre : le vrai Charles le Chauve me paraît un personnage très-poétique, depuis que j'ai lu dans cette fausse chanson de geste les exploits ridicules du faux Charles. J'aime mieux le vaincu des Normands que le Sarrasin Melsiaus, successeur de Clotaire et père de Philippe.

En résumé, l'un des procédés à l'usage des poëtes du quatorzième siècle a consisté dans la fabrication mécanique de certaines chansons auxquelles furent donnés certains titres pompeusement nationaux, mais n'ayant aucun rapport avec les poëmes eux-mêmes. Procédé de marchands, fausses étiquettes.

Mais après *Charles le Chauve;* après *Floovant*, poëme beaucoup plus ancien et dont *Charles le Chauve* n'est, suivant nous, qu'une copie servile, les origines ou les commencements de nos deux premières races étaient déjà complétement exploités : il ne restait plus qu'à tirer parti des origines de la famille capétienne. Il se trouva un poëte qui fort heureusement vit dans l'histoire de Hugues Capet, et non pas seulement dans son nom, le sujet d'un vrai poëme. Clovis et Charles le Chauve n'avaient fourni qu'un titre, une étiquette, à nos trouvères dégénérés : Hugues fournit la matière de toute une chanson. C'était toujours d'ailleurs le même mobile qui faisait agir nos poëtes : ce qu'ils voulaient, c'était trouver de nouveaux sujets sur des héros véritablement nationaux et que leurs devanciers avaient oubliés.

Hugues Capet.

Hugues Capet n'était pas, à dire vrai, un personnage beaucoup plus épique que Charles le Chauve; il vivait en des temps trop historiques pour devenir aisément légendaire. Mais ce fondateur de la troisième race de nos rois pouvait être et fut en effet populaire pour d'autres motifs : une légende, née certainement

avant Dante et la *Divine Comédie,* mais qui ne remonte pas beaucoup plus haut, faisait de Hugues le fils d'un boucher. Quel que fût l'inventeur, quelle que fût l'antiquité de cette fable, la bourgeoisie parisienne ne s'en montra pas médiocrement flattée. Or cette bourgeoisie était puissante au quatorzième siècle ; elle était riche surtout. Il se trouve toujours des poëtes pour encenser la puissance et la richesse : il s'en rencontra un pour chatouiller agréablement la vanité des bourgeois de Paris en prenant le *fils du boucher*, le *boucher* devenu roi, pour le héros d'une de nos dernières chansons de geste. Nous voilà bien loin de la *Chanson de Roland* et de la noble inspiration qui nous valut ce chef-d'œuvre immortel.

Tout le poëme répond bien, du reste, aux préoccupations de l'auteur d'*Hugues Capet* et à l'époque de décadence au milieu de laquelle il vivait. Le héros de ce roman, comme l'a fait remarquer M. de la Grange, est une sorte d'Henri IV aussi paillard que courageux, « un roi, ajoute le trop spirituel éditeur, comme on les aime en France. » Il faut plaindre la France si elle accorde son affection toute particulière aux rois qui, comme le héros de notre poëme, peuplent tout le royaume de leurs bâtards.

Hugues nous apparaît comme un parfait modèle de ces mauvais gentilshommes qui pullulaient déjà au quatorzième siècle, et qui croyaient racheter cinquante adultères et la ruine de cent créanciers par quelques beaux coups d'épée et par les excès d'un courage souvent mal dépensé. Fils du sire de Beaugency et petit-fils d'un boucher, il refuse de se livrer au commerce maternel et se fait donner de beaux florins par son oncle, le boucher Simon. Avec ces florins, il perdra je ne sais combien de pauvres filles.

Sa morale est des plus accommodantes : c'est celle d'Ovide et elle se résume en ces tristes mots : « Vive l'amour! »—« Je veux, dit ce libertin de bas étage, passer toute ma jeunesse à aimer. Si l'une me repousse, l'autre m'accueillera. L'amour, c'est le paradis. » Les gros bourgeois de Paris devaient bien rire en entendant ces vers qui reviennent plus d'une fois dans cette parodie de nos anciennes épopées. Bref, après avoir quelque temps promené ses loisirs de Lovelace et de Don Juan à travers le Brabant et le Hainaut, après avoir déshonoré toutes les filles de ces deux pays, il arrive à Utrecht, où il séduit la cousine du roi, et où, sans l'intercession de la reine, il eût été condamné à mort. D'étape en étape, il revient enfin à Paris, où l'empereur Louis vient d'être empoisonné par le comte Savary de Champagne. L'impératrice Blanchefleur reste, avec sa fille Marie, seule et sans défense au milieu de puissants ennemis et d'incertains amis. Mais Hugues n'est-il pas là? A force de courage, il conquiert dans Paris une incomparable popularité, sauve plusieurs fois la grande ville menacée plusieurs fois par les Bourguignons et les Allemands, remporte de belles victoires, et surtout se fait aimer de la jeune Marie qui ne veut pas d'autre époux que lui. C'est ainsi que ce petit-fils de boucher, ce neveu de boucher, ce demi-bourgeois, ce demi-vilain monta sur le trône de France en véritable parvenu, aux applaudissements de la bourgeoisie et du peuple qui criait : « Paris, Paris à Hugues Capet! » Il eut Paris, il eut la France; il fut l'aïeul de saint Louis. On oublia ses dettes et ses bâtards.

Tel est, dans son essence, ce poëme dont nous donnerons ailleurs une analyse beaucoup plus développée. Mais on saisit déjà sa physionomie véritable :

c'est une œuvre de parti qui peut-être fut payée par la bourgeoisie de Paris, qui en tout cas fut composée pour elle et servit ses intérêts. Plus d'un gros marchand dut en réciter les vers, d'un air narquois, sous le nez des barons du quatorzième siècle : « Et nous aussi, nous avons fait un roi. » Mais c'est le caractère du héros qui, encore un coup, est la marque la plus certaine de la décadence de cette poésie. Se figure-t-on un héros d'épopée chargé de dettes et poursuivi par ses créanciers [1], tout comme un chevalier du dix-huitième siècle, tout comme un débauché de nos jours?

Si donc, parmi les poëmes des quatorzième et quinzième siècles, nous examinons d'abord *ceux qui sont consacrés à de nouveaux sujets*, nous sommes amené à conclure que les auteurs de ces nouveautés ont d'abord choisi pour héros des personnages fort peu légendaires, et tout à fait historiques, dont ils ont dénaturé l'histoire en la faisant entrer dans le moule de toutes nos autres chansons : Hugues Capet et Charles le Chauve. Mais de tels héros étaient fort rares, et nos derniers trouvères durent aller puiser ailleurs la matière de leurs longues et ennuyeuses compositions.

Baudouin de Sebourc ; le Bastart de Bouillon ; Tristan de Nanteuil.

Il leur restait une mine fort riche, qu'avaient déjà exploitée les trouvères du treizième siècle, mais qui n'était pas encore épuisée. Ils pouvaient compléter les anciennes gestes en consacrant de nouveaux poëmes aux ancêtres ou aux petits-neveux des héros primitifs : vieux, très-vieux moyen, mais encore très-fécond. Nos poëtes en usèrent et en abusèrent. Et c'est à l'em-

[1] Argent ly demandoient bourgeois et escuiier
Et marchans de chevaulz où il prist maint coursier.
Sur mainte lettre avoit son cors fait obligier
Et chil le menachoient de tenir prisonnier...
(Vers 24-27).

ploi de cet expédient, que nous devons *Baudouin de Sebourc*, *le Bastart de Bouillon*, *Tristan de Nanteuil*. Remarquez que, sur ces trois romans, deux font partie du cycle de la croisade : c'est que ce cycle était de beaucoup le plus pauvre en chansons de geste ; c'est qu'avant le quatorzième siècle, il ne se composait que de cinq poëmes. Les nouveaux poëtes purent se donner carrière, d'autant plus qu'ils avaient l'histoire à leur disposition.

Rien n'était plus facile à l'auteur de *Baudouin de Sebourc* que de relier son roman à la geste du Chevalier au Cygne par des liens généalogiques dont on ne pût contester la valeur. La mère de Baudouin s'appelle Rose ; elle est tante de cette Yda qui fut mère de Godefroy de Bouillon. Baudouin lui-même fut roi de Jérusalem, et l'on voit quels éléments historiques peut renfermer une chanson où l'on raconte les destinées du nouveau royaume [1]. Pour ne pas manquer à tous ses devoirs de poëte, notre trouvère mêlera à ces faits historiques beaucoup de légendes ; il annonce notamment au commencement de son roman que Baudouin

Le sanc Nostre Seignor trova o le lion
Qui le garda ·VII· ans par delez un buisson
Par d'encoste Abilant, une cité de non,
Ensi com vous orrez en la noble chanson...
(*Baudouin de Sebourc*. Bibl. imp., 12552, f° 1.)

Mais si l'élément historique domine encore dans *Baudouin de Sebourc*, il est complétement absent de *Tristan de Nanteuil*. Cette méchante et pâle composition est présentée comme la suite naturelle des deux antiques chansons d'*Aye d'Avignon* et de *Gui*

[1] Le roman de *Baudouin de Sebourc, IIIe roi de Jérusalem*, a été publié en 1841 à Valenciennes, par les soins de M. Boca. (Deux vol. in-8°.)

de Nanteuil; on y voit l'imagination se livrer à ces débauches stériles que nous condamnerons tout à l'heure dans la plupart de nos romans en prose. Tristan est fils de Gui de Nanteuil et de cette belle Églantine que Charlemagne avait été forcé jadis de donner à Gui avec le duché de Gascogne [1]. L'enfant se trouve un jour seul sur un navire, séparé de son père et de sa mère : une sirène le nourrit d'abord de son lait, puis, une *cerve* d'Arménie; il grandit au milieu de mille dangers, épouse la belle Blanchandine et devient le père.... de Raymond de Saint-Gilles. Cependant Gui de Nanteuil, dont le poëte veut achever l'histoire, est assassiné par Persant, après avoir été une première fois délivré par Aye d'Avignon vêtue et armée en chevalier. Aye et Églantine ne sauraient survivre à cette mort. Blanchandine survit, mais pour être livrée par le poëte à la plus étrange de toutes les aventures. Dieu change le sexe de cette femme de notre Tristan : Blanchandine devient Blanchandin, et saint Gilles sera son fils [1]. VINGT-QUATRE MILLE VERS sont consacrés au récit de ces billevesées. En vérité, si Cervantes n'a connu que des poëmes de cette valeur, on comprend que son indignation se soit allumée, et qu'il ait écrit *Don Quichotte*.

Et nous avons à peu près épuisé le chapitre des *nouveautés* aux quatorzième et quinzième siècles. Au total, rien n'est plus pauvre, rien ne sent plus la décrépitude que ces prétendues nouveautés. Un plagiat, une copie très-servilement médiocre de nos vieilles chansons sous un titre nouveau et avec un titre menteur, *Charles le Chauve;* une œuvre politique com-

[1] V. la fin du roman de *Gui de Nanteuil.* (*Recueil des anciens poëtes de la France*, t. VI.)

[2] V. *Tristan de Nanteuil*, Bibl. imp. 1478, et la Préface de *Gui de Nanteuil* par Paul Meyer.

posée dans l'intérêt d'une bourgeoisie puissante et ambitieuse, *Hugues Capet;* deux romans historiques où la chronique des croisades est mêlée d'éléments ridiculement fabuleux, *Baudouin de Sebourc* et le *Bastart de Bouillon;* la continuation par un versificateur de vingtième ordre de deux anciens poëmes, continuation où la pauvreté de l'affabulation le dispute à l'odieux de certaines péripéties, *Tristan de Nanteuil;* et, enfin, une sorte de roman d'aventures dont nous aurons lieu de reparler tout à l'heure, *Lion de Bourges :* voilà ce que nous avons pu citer. C'est un assez triste bilan.

Il est temps d'en venir aux *compilations* et aux *remaniements.*

II. LES COMPILATIONS.

Il y a plusieurs familles de compilateurs, plusieurs espèces de compilations. Le véritable compilateur est celui qui n'a besoin que d'une paire de ciseaux pour tailler hardiment dans les œuvres de ses devanciers et en retirer les pièces les plus brillantes et les plus belles. Puis il coudra ensemble, tant bien que mal (et quelquefois, comme le dit le peuple, avec du fil blanc), ces morceaux souvent dépareillés et dont les couleurs ne sont pas d'accord. Telle fut à peu près la tâche que s'imposa au commencement du quatorzième siècle Nicolas de Padoue, compilateur de l'*Entrée en Espagne*. Il a eu en sa possession, il a du moins eu sous la main plusieurs chansons, dont l'une pouvait avoir pour titre : *Roland et Ferragus,* et l'autre : la *Prise de Nobles;* il en a transcrit la plus grande partie, se donnant seulement la peine de rédiger un méchant prologue, un épilogue non moins médiocre et quelques transitions nécessaires en un détestable français ridiculement italianisé. Et voilà la compilation dont il a régalé la Vénétie et le Trévisan à une époque où

L'Entrée en Espagne.

la littérature des chansons de geste était presque absolument délaissée parmi nous. Et nous devons à ce médiocre écrivain une certaine reconnaissance : car, seul, il nous a conservé certaines légendes et certains poëmes qu'on ne connaîtrait pas sans lui[1].

Le *Charlemagne* de Girard d'Amiens.

Mais il est des compilateurs qui s'attachent seulement à écrire un résumé succinct et clair de certaines œuvres de leurs contemporains ou de leurs devanciers. Ils n'empruntent pas servilement, ils ne pillent pas les vers ni la prose des autres; ils les mettent sous une autre forme, généralement plus abrégée. M. de Paulmy, dans sa *Bibliothèque des romans*, mérite le titre de compilateur, et Girard d'Amiens, dans les premières années du quatorzième siècle, ne le mérite pas moins aux yeux de la postérité. Ce Girard d'Amiens était bien l'une des plus pauvres et des plus étroites cervelles de son temps; pas la moindre imagination, pas le moindre talent; si les mots *médiocre* et *médiocrité* n'existaient pas dans notre langue, il faudrait les créer au bénéfice de Girard d'Amiens. Ce méchant versificateur eut un bonheur qu'il ne méritait pas : il fut bien servi par les circonstances, et ce fut à lui qu'on confia le soin d'écrire en vers toute la légende de Charlemagne, éparse dans vingt chansons, et dont un des hommes les plus illustres de la France voulait posséder le magnifique et incomparable ensemble.

Le comte de Valois, qui joua un rôle si considérable sous le règne de son frère Philippe le Bel, cet ami des papes, ce capitaine général des armées chré-

[1] Notamment la prise de Nobles qui est mentionnée dans la *Chanson de Roland*, et le voyage de Roland en Orient. On voit une fois de plus que nous ne sommes pas de l'avis de M. Gaston Paris, attribuant à un même auteur, à Nicolas de Padoue, les deux poëmes intitulés : *L'Entrée en Espagne* et la *Prise de Pampelune*.

tiennes, que la grande âme de Benoît XI voulut mettre à la tête d'une nouvelle et décisive croisade et qui faillit un instant devenir empereur de Constantinople; cet ambitieux, qui méritait peut-être d'avoir tant d'ambition et qui put se croire appelé à jouer le rôle de Charlemagne, voulut posséder dans sa bibliothèque la vie de son modèle et chercha autour de lui un poëte pour l'écrire; car ce qu'il voulait, c'était la vie *poétique*, c'était, sans se l'avouer, la légende de Charlemagne. Girard d'Amiens fut présenté au comte de Valois et reçut, quoique indigne, cette très-importante commande [1]. Oui, *commande;* le mot est des plus justes. Aux époques de la décadence, on fait faire un poëme comme un habit : la versification devient une industrie.

Girard se mit donc à l'œuvre et se livra d'abord à un travail préparatoire : il réunit autour de lui un certain nombre de chansons ou légendes originales que la lecture attentive de sa compilation nous permet de connaître et d'énumérer. C'étaient les *Enfances Charlemagne*, *Ogier le Danois*, *Aubry le Bourgoing*, et la *Chronique de Turpin*. Je ne pense pas qu'il soit remonté à d'autres sources légendaires. Il cite encore la *Chanson des*

1 ...Et ce dist sains Lyons qui nous en est garans
Qui de Challon sot bien touz les fez apparans
Par quoi decrez en fist qui nous est descleirans
Les fez que Challes fist : traiz est en ce romans.
ET EST FAIT AU COMMANT AU FRERE AU ROY DES FRANS,
LE CONTE DE VALOIS, qui estre ramembrans
Veut de si nobles fez où touz est apendans
Le bien de toute honneur en touz bons convenans.
Et ge, Gyrart d'Amiens, qui tout sui desirans
De fere son plesir de cuer liez et joians,
Ai fet cest livre ci DONT FET ME FU COMMANS...
(Ms. 778, f° 143 r°.)

...Et moi, Gyrart d'Amiens, qui toute l'ordenance
Ai es croniques pris qui en font ramembrance
PAR LE COMMANDEMENT LE FRERE AU ROY DE FRANCE
LE CONTE DE VALOIS, ai pris cuer et plesance
De recorder les fez Challon... (Ibid., f° 169 r°).

Saisnes, mais ne s'en sert pas et y renvoie bonnement son lecteur. Comme on le voit, ce premier travail fut fort mal fait. Un écrivain intelligent eût compilé les *Enfances Rollant*, *Aspremont*, *Fierabras*, *Ogier le Danois*, *Acquin*, *Simon de Pouille*, le *Voyage à Jérusalem*, *Jean de Lanson*, l'*Entrée en Espagne*, la *Prise de Pampelune*, les bons textes de la *Chanson de Roland*, *Gaidon*, *Anséis de Carthage*, *Huon de Bordeaux*, *Renaud de Montauban*, la *Chanson des Saisnes*, etc., etc. Le pauvre Girard ne se donna pas tant de peine : aussi ne tarda-t-il pas à s'apercevoir qu'il n'avait pas les matériaux d'un long poëme. Or c'était un long poëme qu'on lui avait commandé. Que fit-il? Il prit un parti héroïque : celui de mélanger la légende et l'histoire, les annales et les chansons de geste, les Chroniques de Saint-Denis et les trouvères. Et il mit bravement son dessein à exécution : il traduisit en mauvais vers la bonne prose des annalistes de Charles; il traduisit en mauvais vers la poésie vigoureuse des épopées carlovingiennes : il résolut le problème de rester à la fois au-dessous de l'histoire et au-dessous de l'épopée. On ne peut lire son livre sans une certaine indignation, sans une certaine colère; on n'a jamais gâté plus pitoyablement un sujet aussi magnifique.

Sa compilation est divisée en trois livres : le premier est aux trois quarts fondé sur la légende; les deux tiers du second sont historiques; tout le troisième est légendaire. Une analyse exacte peut seule donner quelque idée de ce singulier mélange[1].

[1] C'est cette analyse que nous voulons ici donner à nos lecteurs. Nous avons imprimé en *italiques* tous les éléments LÉGENDAIRES de la compilation de Girard; en *romains* tous les éléments HISTORIQUES.

PREMIER LIVRE. Prologue où Girard d'Amiens se nomme et expose le sujet de son poëme (f° 22 v°, 23 r°). — Naissance et éducation de Charles (f° 23 r°). — *Les deux bâtards de Pépin, les deux fils de la serve, perdent leur mère,*

Nous ne saurions trop regretter que le comte de Valois n'ait pas mieux choisi son poëte : rien ne serait plus

(f° 23 r°). — *Cour tenue par Pépin à Orléans* (f° 23 v°). — *Les deux serfs, Heudri et Rainfroi, empoisonnent Berte aux grans piés* (f° 24 r°). — *Et Pépin meurt lui-même empoisonné par eux* (f° 21 r°). — *Cependant c'est à eux qu'est confié le gouvernement du royaume* (f° 24 r°). — *Premier complot des deux serfs contre Charles, qui est sauvé par Miles d'Ayglent* (f° 24 v°). — *Second complot d'Heudri et de Rainfroi qui veulent attirer le jeune Charles à Reims sous prétexte de l'y faire couronner* (f° 24 v°, — 27 r°). — *Charles est une seconde fois sauvé : dévouement de David au jeune prince* (f° 27 r°, — 30 r°). — *Le fils de Pépin s'enfuit en Espagne et trouve un asile à Tolède chez le roi Galafre* (f° 30 r° et v°). — *Premiers exploits de Charles, qui a pris le nom de Mainet. Il tue l'amiral Bruiant, ennemi du roi Galafre* (f° 30 v°, — 35 r°). — *Mainet est fait chevalier* (f° 35 r° v°). — *Guerre contre Braimant qui a demandé en mariage la belle Galienne, fille de Galafre* (35 v°, — 38 r°). — *Amours de Galienne et de Mainet* (38 r°, — 41 r°). — *Mainet tue Braimant* (f° 46 v°). — *Le secret de la naissance de Mainet est révélé à Galafre; il est reconnu pour l'hoir de* France, *il épouse Galienne* (f° 49 r°, — 50 v°). — *Haine de Marsile, fils de Galafre, contre Mainet; il essaye de le tuer dans une embuscade* (f° 50 v°, — 55 r°). — *Expédition de Charles contre les Sarrasins qui assiégent Rome* (f° 55 r° et v°). — *Victoire de Charles; son triomphe à Rome* (f° 55 v°, — 60 r°). — *Il traverse la Toscane et la Lombardie; il arrive en France, il s'arrête à Lyon* (f° 60 v°, — 61 r°). — *Il reconquiert tout son royaume usurpé par les fils de la serve* (f° 62 r°, — 66 r°). — *Il est enfin seul roi de France* (f° 66 v°). — *Mort de Galienne. Ici s'achèvent les enfances Mainet* (f° 66 v°). — Le poëte aborde ici le récit historique de la vie de son héros. — Règne de Carloman conjointement avec Charlemagne; guerre contre le duc d'Aquitaine Hunault; premières expéditions contre les Saxons; mariage de Charles avec la fille de Didier, roi des Lombards; mort de Carloman (66 v°, — 69 v°).

SECOND LIVRE. Le pape Adrien appelle Charles à son secours. Expédition du roi de France contre les Lombards. Didier vaincu, Charles à Rome (f° 71 r° v°). — Prise de Pavie, soumission de Didier (f° 72 r°). — Les Saxons se révoltent, ils brûlent les églises. — Apparition miraculeuse de deux anges qui mettent en fuite les païens (f° 72 v°). — Guerre contre les Saxons (f° 72 v°, — 78 r°). — Charles prend ses quartiers d'hiver à Aix-la-Chapelle; son mariage avec Hildegarde (f° 73 v°). — Nouvelle guerre contre les Saxons (f° 73 v°). — Les Lombards se révoltent et sont une autre fois soumis (f° 75 v°). — La guerre recommence contre les Saxons; première apparition de Guytequin (Witikind). — Baptême des Saxons; Guytequin en Danemark (f° 75 v°, — 76 v°). — *Mort du roi Galafre* (f° 77 r°). — Expédition de Charles en Espagne; prise de Pampelune et de Saragosse. L'arrière-garde des Français est surprise par les Gascons et par eux taillée en pièces. Châtiment terrible des Gascons (f° 77 r°, 78 v°). — Soumission de la Saxe (f° 78 v°, — 80 r°). — Charles demande raison au roi de Danemark, qui a donné asile à Guytequin : *Godefroy se soumet au roi de France et lui donne son fils Ogier en otage* (f° 81 r°). — *Ogier le Danois chez le châtelain de Saint-Omer; ses amours* (f° 81 r° v°). — Guerres contre les Saxons, contre les Esclavons (f° 81 v°, — 83 r°). — Charles donne la Lombardie à son fils

I PART. LIVRE III, CHAP. II.

précieux pour les érudits modernes qu'une bonne compilation de toutes nos chansons de geste, fût-elle du

Pépin, l'Aquitaine à son fils Louis (fo 83 vo). — Nouvelles expéditions contre les Saxons; contre Tassillon, duc des Bavarois; contre les Bretons, les Huns, les Esclavons (fo 83 vo, — 87 ro). — Charles refuse sa fille à l'empereur Constantin de Constantinople et bat les troupes grecques (fo 87 ro, — 88 ro). — Révolte contre Charles d'un de ses bâtards nommé Pépin (fo 89 ro). — Guerres contre les Saxons, les Esclavons, les Sarrasins d'Espagne et les Huns (fo 89 ro, — 91 ro). — L'évêque de Bordeaux, ayant erré contre la foi, est brûlé vif (fo 91 ro). — Voyage de Charlemagne à Rome : l'impératrice Hélène lui envoie de beaux présents (fo 91 vo, 92 ro). — Mort du pape Adrien, élection du pape Léon (fo 92 vo), qui est attaqué dans Rome et délivré par Charles (fo 92 vo, 93 ro). — Nouveau voyage à Rome : Charles couronné empereur. Les Romains crient : Vive Augustus César (f. 95 ro). — Expédition en Espagne; prise de Barcelone (fo 96 ro, — 97 ro). — Le roi de Perse envoie une horloge à l'empereur de France; guerres contre les Saxons et les Huns (fo 97 ro, 99 vo). — Expédition de Pépin contre Gênes et Venise; sa mort; guerres de Charles contre les Grecs et les Bretons (fo 100 ro, — 104 vo). — Concile; canons touchant la divinité de J.-C. et la grâce (fo 104 vo). — Adoption de la liturgie romaine (fo 104 vo). — Construction de la chapelle d'Aix (fo 105 ro). — Traité de paix entre Charles et Nicéphore (fo 106 ro). — Les cinq grands conciles (fo 107 ro). — Charles associe son fils à l'empire; les Normands (fo 107 ro, — 109 vo). — *Légende des moines de Tours* (fo 110 ro). — *Mort de Miles d'Ayglent; Charles va rendre visite à sa sœur; première apparition du petit Roland, fils de Milon et neveu de l'empereur, qui tue les veneurs et bat les huissiers de son oncle* (fo 110 ro, — 112 vo). — *Seneheult, fille du roi de Bavière et mère du duc Naimes* (fo 113 ro et vo). — *Institution des douze pairs* (fo 113 vo). — Mort de Guitequin (fo 113 vo). — *Mention d'un frère de Roland nommé Baudouin* (fo 114 ro). — *Le roi païen Corsuble débarque en Sicile et menace Rome; le pape appelle l'empereur à son secours* (fo 114 ro). — *Naimes fait sortir Ogier de Saint-Omer; guerre contre Corsuble; exploits d'Ogier; sa lutte contre Danemont; sa victoire. — Bataille dernière; Charles tue Corsuble et Rome est délivrée* (fo 114 vo, — 120 ro). — *Règne de Naimes en Bavière* (fo 121 ro). — *Portrait de Charlemagne* (fo 121 ro). *Jérusalem est prise par les Sarrasins; ses habitants sont massacrés; les saints lieux sont profanés. Charles part avec Turpin à la tête d'une armée de croisés, passe par Constantinople, traverse l'Asie et met le siége devant Jérusalem* (fo 121 ro, — 124 ro). LACUNE...

TROISIÈME ET DERNIER LIVRE. *Saint Jacques apparaît à Charles dans un songe; « le Chemin de saint Jacques* (fo 125 ro). » — *Charlemagne part pour l'Espagne et met l'Aragon « en feu et en charbon* (fo 125 vo). » *Prise de Barcelone, siége de Pampelune* (fo 125 vo, 126 ro). — *Les murs de Pampelune tombent comme ceux de Jéricho* (fo 126 ro). — *Siége de Luiserne « qui est fondue comme plomb* (fo 126 vo). » — *Charles revient à Saint-Denis* (fo 127 ro). — *Puissance d'Agolant en Espagne; nouveau départ de Charles; tous ceux qui ne le voudront pas suivre seront réduits en servage* (fo 127 ro et vo). — *Première bataille entre Agolant et Charles; Agolant vaincu se fortifie dans Pampelune* (fo 127 vo, — 129 vo). — *Charles à Pampelune* (fo 129 vo). — *Épisode du chevalier*

quatorzième siècle. Par malheur, le travail de Girard d'Amiens est le seul de ce genre que le temps ait épargné. Les remaniements de nos vieux poëmes sont bien plus nombreux que les compilations : ils nous sont beaucoup moins utiles.

III. LES REMANIEMENTS. Types communs. *Ogier le Danois*, *Huon de Bordeaux*, *Renaud de Montauban*.

Les remaniements de nos anciennes chansons, qui ont été entrepris au quatorzième et au quinzième siècle, sont tous d'une longueur désespérante, et qu'il faut constater tout d'abord. Nous devons citer ici, comme types, les nouvelles *éditions* corrigées, revues et notablement augmentées d'*Ogier le Danois*, d'*Huon de Bordeaux*, de *Jourdain de Blaives* et de *Renaud de Montauban*.[1] Nous signalons particulièrement à nos

qui laisse tout son bien à son ami pour le distribuer aux pauvres ; châtiment du mauvais dépositaire (f° 129 v°, — 130 v°). — *Agolant rassemble une nouvelle armée; chrétiens et infidèles combattent par champions; défaite des païens* (f° 130 v°, — 131 r°). — *Une bataille générale s'engage; Agolant vaincu s'enfuit jusqu'à Agen* (f° 131 v°, 133 r°). — *Il est forcé d'abandonner Agen* (f° 133 v°). — *Miracle des lances qui fleurissent* (134 v°). — *Grand combat à Taillebourg; Agolant vaincu se réfugie à Saintes* (f° 135 r° v°), — *D'où il se retire, vaincu* (f° 136 r°). — *Nouvelle expédition de Charles contre Agolant, qui s'est une seconde fois enfermé dans Pampelune* (f° 137 r°). — *Longue dispute théologique entre Agolant et Charles* (f° 137 r° v°). — *Agolant vaincu refuse de se convertir pour le même motif que Marsile dans le roman d'*Anséis de Carthage (f° 139 r°, — 140 r°). — *Dernière bataille; défaite et mort d'Agolant* (f° 140 r°, — 141 r°). — *Miracle des croix vermeilles, qui désignent les chevaliers français destinés à mourir le lendemain; ils essayent en vain d'échapper à la mort* (f° 142 r° v°). — *Les Sarrasins taillés en pièces* (f° 143 r°). — « *Comment Rollans se combattit à Ferragus de Gadres* (f° 143 r°, 150 r°). » — *Bataille sous les murs de Cordres; prise de cette ville* (f° 151 r° v°). — *Église fondée à Compostelle* (f° 152 v°). — *Guerre contre Marsile; trahison de Ganelon; Roland à Roncevaux (Girard d'Amiens suit la* Chronique de Turpin ; *il conduit près de Roland agonisant le jeune Baudouin son frère). Mort de Roland; représailles de Charles; châtiment de Ganelon* (f° 154 r°, — 164 v°). — *Expédition de Charles contre les Saxons; le poëte renvoie ses lecteurs à la Chanson des Saisnes* (f° 165 r°). — *Tristesse de l'empereur depuis Roncevaux* (f° 166). — *Mort de Turpin* (f° 167). — *Dernières années de Charles, son testament, sa mort, d'après la* Chronique de Turpin (f° 167-168 r°).

[1] *Ogier le Danois* (ms. 190, 191 de l'Arsenal) ne contient pas moins de vingt-cinq mille vers; *Jourdain de Blaives* (ms. 182 de l'Arsenal) en renferme plus de onze mille; *Huon de Bordeaux* (Bibl. imp. 1451) et *Renaud de Montauban* (Bibl. imp. anc. n° 7182) ne sont guère moins développés. La première

I PART. LIVRE III, CHAP. II.

Jourdain de Blaives.

lecteurs le roman de *Jourdain de Blaives*, qui sous cette forme était demeuré jusqu'ici peu connu à cause de la fausse étiquette (*Girard de Blaives*) que les catalogues lui avaient fait subir.

Types particuliers : *Girard de Roussillon.*

Mais ce sont là des types communs, généraux, à côté desquels il faut mentionner *Girard de Rousillon* et *Lion de Bourges*, représentant à eux seuls deux espèces, deux types dont il importe de parler.

Girard de Roussillon, qui, avec notre *Chanson de Roland*, est peut-être le plus héroïque de tous nos poëmes, ne nous est resté qu'en langue provençale. Nous ne désespérons pas de voir un jour quelque heureux érudit découvrir, dans quelque bibliothèque abandonnée, une version française de ce beau roman en langue du douzième siècle; et nous avouons qu'à la seule pensée de cette découverte nous éprouvons quelque émotion. En attendant, il faut nous contenter d'un remaniement de *Girard de Roussillon* qui a été écrit au quatorzième siécle, en rimes plates. Et il faut encore nous réjouir de ce qu'une telle besogne ne soit pas tombée aux mains d'un versificateur tel que Girard d'Amiens. L'auteur anonyme de notre *Girard de Roussillon* ne manque pas de simplicité, ni son œuvre de charme. Il y a bien par ci par là quelques citations pédantes, et le *clerc* montre le bout de l'oreille ; mais, somme toute, le poëme se lit fort agréablement, et il faut savoir gré à M. Mignard de nous en avoir donné une édition correcte qui nous fera moins impatiemment attendre le manuscrit du douzième siècle[1].

Un poëte du quinzième siècle s'était rendu coupable

de ces œuvres est du quatorzième siècle; les trois autres sont du quinzième. Toutes présentent les mêmes caractères, et je ne pense pas qu'on puisse trouver de types plus exacts ni plus complets.

[1] LA DÉTRESSE DE GIRARD DE ROUSSILLON. — *Ci desoubz est Girard de*

Lion de Bourges (1re version, XVe siècle).

d'une longue et insipide nouveauté, sous ce titre : *Lion de Bourges*. Trente trois mille vers, s'il vous plaît, et filandreux, et ennuyeux ! Le sujet d'ailleurs n'était pas aussi neuf que le titre : vous allez en juger : « Le duc de Bourges, Herpin, est en lutte avec un chevalier de la race de Ganelon, nommé Clarion. Herpin est exilé de la cour de Charlemagne, et la duchesse, sa femme, met au monde son fils au milieu des bois; trois fées dotent cet enfant merveilleux qu'une lionne nourrit. C'est Lion de Bourges que désormais le poëte va lancer dans les plus surprenantes aventures. Un chevalier des environs de Florence, Baudouin de Monclin, s'empare du jeune

Roussillon, duc, qui pourte ·I· fais de charbon et gaigne sept deniers par jour. Berthe est costuriere qui gagnoit par jour ·IIII· deniers, et siet tout bas en la pouciere.

Girars, pour gaaignier leur très povreté vie,
Se mist à un mestier qu'il n'avoit apris mie.
Ce fut à charbon faire : dux devint charbonniers.
Plus vil mestier faisoit que d'estre faconniers;
A ses propres espaules pourtoit le charbon vendre
Et si l'en convenoit son maistre raison rendre.
Ung chascuns peut savoir qui scet que honours monte
Que de vendre charbon devoit avoir grant honte.
Chascun se mervoilloit du grant fais qu'il pourtoit :
L'on se moquoit de li ; mes bel s'en depourtoit.
Il pourtoit plus grant fais ne fissent dui cheval
Sur ses grosses espaules par le mont et le val...
Ainssin en grant traval son vivre desservoit ;
Dieu et sa douce mere de très bon cuer servoit.
Sa femme se séoit toute jour en la poudre
Et gaaignoit son vivre à taillier et à coudre.
De ce faire en s'enfance avoit esté aprise :
Bien sçut taillier et coudre et brayes et chemise.
Maul vestue et chaucie et toute entorchenée,
Covroit sa grant biauté la gente fauconnée.
S' elle sçut tel mestier, ce ne fut pas mervoille :
Que Auguste Cesar fist bien le cas paroille.
Il fut vaillans et saiges et regna moult grant piece.
Mais il n'eut onques fille ne cosine ne niece
Qu'il ne féist aprendre à quelque mestier faire
Pour ce qu'oisiveté ne leur féist contraire.
Ainssois fu ceste dame aprise de s'enfance
De taillier ne de coudre : n'ou[t] pas plus saige en France.
Sobs povre et simple abit estoit la gentis dame :
Dieu servoit nuit et jour de cuer, de corps et d'ame.

(*Girard de Roussillon*, B.I. 15103.)

I PART. LIVRE III, CHAP. II.

Lion. Il grandit, plein de courage et fait bien voir qu'il fut nourri avec du lait de lionne. Les Sarrasins sont mille et mille fois battus par ce rival de Roland, et le héros du poëme finit par épouser la fille du roi de Sicile. » Rien de bien piquant dans ce poëme de trente-trois mille vers : l'épisode le plus *intéressant* est celui de la duchesse, femme d'Herpin, qui reste longtemps déguisée en homme dans les cuisines du roi de Tolède, et qui, transformée en chevalier, lutte victorieusement contre un géant, ami de Marsile. Tout cela ne valait pas la peine d'être écrit, n'est-il pas vrai ? Eh bien ! il se rencontra au seizième siècle un poëte qui trouva charmante cette œuvre de son devancier et qui la traduisit élégamment ou plutôt l'imita en vers de huit syllabes. Quarante mille vers lui suffirent. Il est curieux de comparer les deux poëmes; pourvu néanmoins que la comparaison ne soit pas longue[1].

Lion de Bourges (seconde version, XVI[e] siècle).

[1] LA NAISSANCE DE LION DE BOURGES. *Première version* en couplets monorimes et en vers de douze syllabes (XV[e] siècle) :

...Par dessous ung grant chenne sont allez reposer :
Là prist la damme ung malz qui hault la fait crier,
Et dit : « Sainte Marie, vuelliez moi conforter. »
Lors dit à son signour : « Si me fault delivrer.
Au plaisir Damnedieu me fault si enfanter. »
« — Dame, sai, dit le duc, de ceu me doit pezer.
Cis n'avez chamberiere qui vous puest visiter
Ne an nulle maniere aidier ne conforter.
« — Sire, dist la duchesse, il vous en fault aller
Au dehors de ce boix, n'avez loing à errer,
Pour savoir se porrez nulle femme trouver.
Allez y, doulz compain, pansez de vous haister.
Au mielz que je porait, volrait mon mal porter. »
Adont s'en part le duc, si prist au cheminner,
N'allat gaire avant (pour vray le puet conter),
Que Diex fist la duchesse d'un bialz filz delivrer
Que sur la droite espaulle, au vray considérer,
Ot une croix vermeille. La dame o le vis cler
Ait saisis son anffan, le prist à escolleir,
Bien vit que c'est ung filz. Dieu a[n] prist à loer.
Puis ait dit : « Hoir de Bourge, c'on fist desheriter,
Dieu vous vuelle pourv[o]ir et vostre cor garder ; » etc., etc.
(B. I., Sorb. 450, f° 2 v°.)

Seconde version en vers octosyllabiques et en rimes plates (XVI[e] siècle). *Comment,*

I PART. LIVRE III, CHAP. II.

Caractères généraux de tous les poëmes des XIVe et XVe s.

Qu'ils appartiennent à la famille des NOUVEAUTÉS, à celle des COMPILATIONS, à celle des REMANIEMENTS, les romans en vers du quatorzième et du quinzième siècle ont des caractères communs qu'il nous reste à déterminer. Toujours fidèles à la même méthode, nous partirons ici de la superficie pour arriver à la profondeur, du visible et du matériel pour arriver à l'immatériel et à l'invisible, des caractères extérieurs pour arriver aux caractères intimes. Nous examinerons d'abord l'écriture des manuscrits, et finirons par étudier le style et les doctrines.

Aspect des manuscrits; leur écriture, etc.

Tous les manuscrits de cette époque de décadence sont des « manuscrits de collection ». Les princes, les nobles, les riches bourgeois se piquaient d'en posséder quelques-uns dans leurs *librairies* : la maison de Bourgogne se distingua entre toutes les autres par la sûreté et la délicatesse de son goût, par sa générosité, par son luxe. Mais il faut croire que les romans en vers ne gardèrent pas longtemps leur valeur; car de très-bonne heure on les voit couchés sur d'informes manuscrits en méchant papier. Si le *Charlemagne* de

cependant que le duc Herpin s'en alla chercher quelque aide pour sa femme, ele accoucha toute seulle d'un beau filz qui à son naissement eut une crois rouge sur l'espaulle. Et comment, après que la Duchesse fut accouchée, vindrent illec des larrons et brigans qui l'emmenerent et laisserent là l'enfant, lequel fut d'une lyonesse emporté et nourry par quatre jours en sa taisniere (chap. ·IIII·)

Cependant que le duc Herpin
Fu par le boys et en chemin,
Sa femme, de mal oppressée,
Fut tellement d'enfant pressée
Qu'elle enfanta là d'un beau filz
Ayant ung signe moult prefix :
Car, comme ainsi l'on peut cognoistre,
Il avait sur l'espaulle dextre
Une croix rouge. Et quant sa mere
Eut passé son angoisse amere,
Voyant qu'un beau filz elle avoit,
Lors le mieulx que faire savoit
L'enveloppa, l'emmaillota
D'un couvre chief; puis, l'allaita, etc., etc.
(B. I., fonds fr. 351.)

Girard d'Amiens [1], si *Charles le Chauve* [2] et l'*Entrée en Espagne* [3] peuvent encore passer pour des livres de luxe, il n'en est pas de même assurément de *Jourdain de Blaives* [4], de *Huon de Bordeaux* [5], de *Girard de Roussillon* [6], de la première version de *Lion de Bourges* [7]. Ce sont de vrais manuscrits de pacotille, et on peut conclure de cette misérable apparence qu'on ne se souciait plus beaucoup de cette littérature en décadence.

Longs développements de ces romans en vers.

Si l'exécution de ces manuscrits laisse quelque chose à désirer, leur épaisseur, leur lourdeur et leur étendue sont de nature à consoler les plus difficiles. Le *Huon de Bordeaux* de la Bibliothèque de Turin, précédé du petit *Roman d'Auberon* qui lui sert de prologue, ne contient pas, croyons-nous, beaucoup moins de trente mille vers. *Tristan de Nanteuil* renferme vingt-quatre mille vers; *Beaudouin de Sebourc* [8] nous en offre environ trente et un mille; et nous avons déjà parlé des quarante mille vers de *Lion de Bourges* [9]. La seule statistique que nous venons d'exposer nous met en demeure de nous prononcer sur le peu de mérite de tous ces poëmes : il n'y a guère de chefs-d'œuvre si longs.

Leur versification.

Nos romans des quatorzième et quinzième siècles sont presque tous écrits, j'allais dire rédigés en alexandrins. Le décasyllabe est tout à fait oublié ou banni à dessein. Le *Huon de Bordeaux*, conservé dans le même

[1] Bibl. imp., Fr. 778.
[2] Bibl. imp., Lavall. 49.
[3] Man. de Venise, Bibl. de Saint-Marc (Mss. français, n° XXI).
[4] Arsenal, B. L. F. 182.
[5] Bibl. imp. 1451. Anc. Cangé, 28.
[6] Bibl. imp. 15103.
[7] Bibl. imp. fonds de Sorbonne, 450. — La seconde version, en vers de huit syllabes, est au contraire exécutée avec une grande magnificence (Bibl. imp., Fr. 351, XVIe s.).
[8] Bibl. imp. 12552.
[9] B. I., Fr. 351.

manuscrit que la première version de *Lion de Bourges*, est cependant en vers décasyllabiques à l'exception de ses deux premiers couplets [1]. Mais nous avons un *Huelin de Bordeaux* qui tout entier est écrit en alexandrins [2]. *Girard de Roussillon* est en rimes plates, et la seconde version de *Lion de Bourges* en octosyllabes. Enfin, les couplets de *Jourdain de Blaives* se terminent par le fameux petit vers de six syllabes qui déjà se trouvait dans l'ancienne chanson [3]. C'est la seule œuvre du quinzième siècle où se présente encore cet accident de versification.

Leurs rubriques.

Un certain nombre de ces manuscrits sont ornés de nombreuses rubriques, qui rendent un peu moins compliquée la lecture de ces redoutables romans. Citons notamment notre *Girard de Roussillon* français et la seconde version de *Lion de Bourges*.

Leur langue.

Si de l'écriture de nos romans nous passons à leur langue, mille observations se presseront dans notre esprit. On sait que la langue française présente ce singulier phénomène d'avoir été faite à deux reprises. Oui, il y a eu tour à tour deux formations de notre langue : la première spontanée et populaire, la seconde réfléchie et savante. Du même mot latin on a successivement fait sortir deux vocables français; du mot *integer*, on a d'abord tiré *entier*, puis *intègre;* des mots *nativus* et *captivus*, on a d'abord tiré *naïf* et *chétif*, puis *natif* et *captif*, etc., etc. Les premières de ces formes sont les plus anciennes, les plus primesautières, les plus françaises; les secondes sont cléricales, savantes, servilement calquées sur les types latins. Les premières se trouvent dans nos belles chansons de

[1] B. I., Sorb. 450.
[2] Bibl. imp. 1451.
[3] Arsenal, B. L. F. 182.

geste du douzième et du treizième siècle ; les secondes abondent dans nos tristes romans du quatorzième et du quinzième siècle. Précieux élément de critique, d'ailleurs, et dont a su profiter M. de Lagrange dans sa Préface d'*Hugues Capet.* La date de ce singulier poëme est inconnue, mais le savant éditeur l'a fixée au quatorzième siècle, parce qu'on y trouve des mots de la seconde formation, tels que *reverasion*, *sauvasion, excusasion,* etc. [1]. Sachons imiter ces procédés d'une sage et clairvoyante critique.

Comment on peut fixer leur date.

Quelquefois, du reste, les auteurs de nos compilations et de nos remaniements consentent à se nommer, ou du moins à dater complaisamment leurs œuvres. Girard d'Amiens, lui, met un singulier empressement à nous faire connaître le nom de l'un des écrivains les plus médiocres qui aient jamais noirci parchemin ou papier : il a peur que la postérité ignore le nom de Girard d'Amiens. Donc il se nomme au commencement de son premier livre, au milieu et à la fin de son troisième livre [2] ; il nous fait savoir que son œuvre lui a été commandée par le comte de Valois [3] ; il nous fatigue presque autant de sa vanité que de sa médiocrité. Le compilateur de l'*Entrée en Espagne* ne nous a point laissé ignorer qu'il s'appelait Nicolas de Padoue. Et enfin, si l'auteur de *Baudouin de Sebourc* est plus modeste, s'il ne se nomme pas, il nous aide du moins à fixer la date de son poëme en parlant de la bataille de Mons-en-Puelle comme d'un fait accompli depuis un certain temps [4]. Il ne faut pas négliger de tels

[1] *Hugues Capet,* préface, pp. XXV, XXVI.

[2] Bibl. imp. 778, f° 22 v°, 143 r°, 168 v°.

[3] *Ibid.,* f° 143 r°.

[4] ... Jusqu'au biau roi Phylippe qui tant ot de renon
Qui dessous Mons en Peule tendi son paveillon
Où il fist des Flammans grande destruction...
(Bibl. imp., 12552, f° 164 v°.)

traits. Il faut également faire estime de ces passages précieux où les poëtes dégénérés du quatorzième siècle parlent de leurs prédécesseurs, les nomment et les jugent : c'est ce qui donne un certain prix à l'éloge que Girard d'Amiens a daigné faire de Jean Bodel et de la *Chanson des Saisnes*[1].

Ces poëmes ne sont plus chantés, mais lus.

Et maintenant, lisons nos poëmes, que nous avons seulement jusqu'ici regardés ou parcourus. Ils ne sont certainement faits que pour être lus, et non plus pour être écoutés. L'auteur d'*Hugues Capet* a constaté ce fait avec une netteté décisive, lorsqu'il a dit involontairement dès les premiers vers de son poëme[2] : « Et pour ce vous LYRAY la vie d'un guerier — De coy on doit l'istore et loer et prisier. » Quel abîme nous sépare de la *Chanson de Roland*, et conçoit-on l'auteur de cette Iliade commençant son poëme inspiré en disant froidement : « Je vais vous lire la mort de Roland à Roncevaux ! »

Ce sont des œuvres de commande.

L'inspiration est, du reste, complétement absente de tous nos poëmes de la décadence. Nous l'avons dit, nous l'avons prouvé : ce sont des œuvres de commande. Or, toutes les fois qu'un grand seigneur a pu dire à un poëte : « Faites-moi un chef-d'œuvre que je vous payerai, » le poëte a fait une platitude. Est-ce que *Roland*, *Aliscamps*, *les Lorrains*, ont jailli d'une plume ainsi mercenaire et ainsi dirigée ?

Quant aux idées qui ont reçu leur expression dans les romans en vers du quatorzième et du quinzième siècle, il ne faut point s'attendre à les trouver en con-

[1] ...Que Jehans Bodiaux fist à la langue polie,
De bel savoir parler et science aguisie,
Par quoy de Guitequin et de Saignes traitie
A l'estoire, si bel et si bien desclarcie
Que des bien entendans doit estre actorisie...
(B. I., 778, f° 165 v°.)

[2] Vers 7 et 8.

L'esprit de ces romans est tout autre que celui de nos premières chansons. Impiété et lubricité qui éclatent en certains de ces poëmes.

formité parfaite avec les idées exprimées jadis dans nos premières chansons de geste. Il ne faut pas oublier qu'entre ces deux familles de poëmes a été écrit ce *Dictionnaire philosophique* du treizième siècle, cette œuvre sceptique et quelquefois tout à fait impie d'un Voltaire contemporain de saint Louis, le *Roman de Renard*, dont on ne saurait lire les pages hardies sans un tremblement d'effroi. Il ne faut pas oublier aussi que Philippe le Bel est placé entre notre période de splendeur et notre période de décadence : l'attentat d'Anagni a eu et a dû avoir son influence jusque sur notre poésie. Aussi, si les auteurs des compilations et des *remaniements* précédemment cités ont gardé tant bien que mal l'esprit des œuvres qu'ils rajeunissaient, il n'en a pas toujours été de même pour les *nouveautés*, où le scepticisme a pénétré. Lisez *Hugues Capet :* rien n'est moins pieux, rien n'est moins chrétien que la première partie de ce roman. Un trouvère du douzième siècle n'eût pas mis ce blasphème sur les lèvres même de mauvais chrétiens : « *Dieus est tout* RASOTIS qu'ensi avance ung homme [1]. » Mais c'est l'esprit général qui surtout est déplorable. Est-il besoin d'ajouter que les clercs sont plus que jamais l'objet de ces railleries mordantes ou de ces brutales satires dont les siècles précédents avaient déjà donné l'exemple ? Girard d'Amiens sort de la douce quiétude de ses alexandrins pour se livrer à une longue invective contre les richesses des religieux [2]. Cet endormi s'éveille pour cette bonne besogne. On connaît déjà le type nouveau du parfait chevalier que nous offre Hugues Capet dans ses paroles et dans ses actions ; c'est Roland qui disparaît, c'est don Juan qui com-

[1] *Hugues Capet*, v. 3374, 3375.
[2] Bibl. imp. 778, f° 141 v°, 142 r°.

mence. Le futur roi de France, le père de Robert le Pieux, ne parle que d'Amour (le petit Dieu malin) et de ses douceurs : il cite Ovide :

> Et se raconte Ovidez qui moult fu scienceus
> Que ly ons doit avoir des amiez pluseurs.
> Je lairay ceste cy, s'en refferay ailleurs[1].

Et un peu plus loin, ce fils de boucher se permet de déclamer contre le mariage :

> ...Mais de moy marier n'ai-ge mie tallent
> Si ce nest à tel dame, sachiez certainnement
> Dont onneur et riquesse me viegne hautement...
> Mais c'est très grans deduis d'amer secretement[2].

On n'est pas plus talon-rouge : Hugues Capet sent le musc. L'amour devient d'ailleurs la principale préoccupation de tous les lecteurs, la principale matière de tous les poëmes. Et c'est *amourette* qu'il faudrait dire plutôt qu'*amour*. Entendez l'auteur de *Baudouin de Sebourc* s'adressant à son public et lui indiquant la moralité de ses trente mille vers :

> Or entendés à moy, chevalier et baron,
> Et dames et pulchielles, et jone danseillons,
> S'entendés *jolis* mos mis en belle raison...
> *Comment on doit amer en la douche saison*
> *Et maintenir d'amour* JUSQU'EN CONCLUSION...
> *Comment on doit amer et* REQUERRE LE DON
> D'AMOURS, *par qui amant vivent en grief prison*[3]...

On voit que notre antique épopée devient galante, et plus que galante. Un peu plus, nos vieux poëmes allaient se transformer en *Parfait Secrétaire des amants* : « *Comment on doit amer... jusqu'en conclusion !!* »

[1] *Hugues Capet*, v. 228-230.
[2] *Ibid.*, v. 588-593.
[3] *Baudouin de Sebourc*. Bibl. imp. 12552, f° 1.

I PART. LIVRE III, CHAP. II.

Pédantisme des nouveaux poëtes.

L'amour devient un art, et il y faut un apprentissage. Tout devient guindé, scientifique et pédant. Déjà les dissertations théologiques étaient longues dans les anciennes chansons : mais que dire de celles de Girart d'Amiens[1]? Et que dire de ses moralités[2]? Les poëtes du quatorzième et du quinzième siècle sont en même temps professeurs d'amour et professeurs de morale : ils dogmatisent volontiers, ils font très-volontiers étalage de leur science. L'auteur de *Girard de Roussillon*, au sujet de Berte, raconte que l'empereur Auguste fit apprendre la couture à toutes ses filles, nièces et cousines, parce qu'il voulait leur faire éviter l'oisiveté, source de tous les vices[3]. Il a souvent de ces traits que les auteurs de nos romans en prose s'empresseront de reproduire et d'exagérer dans leurs œuvres. On sent qu'on approche de la Renaissance, et que l'on soupire vers la science de l'antiquité.

L'esprit moderne, l'idée de l'égalité politique, pénètre dans nos dernières épopées.

On ne s'aperçoit pas moins aisément que l'état de la société a changé autour de nos poëtes. C'est à peine si dans *Roland*, dans *Amis et Amiles*, dans *les Lorrains*, ils était question des bourgeois, des paysans, des vilains. Mais le tiers état a grandi ; depuis les états généraux de Philippe le Bel, il lève la tête. *Hugues Capet*, comme nous l'avons fait voir, n'est qu'une sorte de brochure politique, composée sous une forme attrayante, dans l'intérêt de la bourgeoisie et des corporations marchandes. L'éditeur de ce poëme un peu surfait a montré qu'il existe une communauté d'idées fort évidente entre *Hugues Capet* et *Baudouin de Sebourc* : « Car trestout venons d'Ève : nos pères fu Adans, »

[1] V. notamment les discussions religieuses entre Ferragus et Roland, Bibl. imp. 778, f° 137, 138, etc.

[2] *Ibid.*, f° 126 v°.

[3] Bibl. imp. 15103.

et en réalité : « *Il n'est nulz gentis.* » — *Nulz homs n'est villains.* » Ce sont les propres paroles de l'auteur de ce dernier roman. Hugues ne dit pas avec moins de fierté et répète en se pavanant : « Oui, je suis le fils d'un vilain [1]. » Nous voilà déjà loin de ces timides essais de réhabilitation des vilains ; nous voilà loin de Robastre, de Gautier le Vavasseur et de Varocher.

On y abuse des aventures en Orient, des enchanteurs, des fées et de tout le merveilleux.

Les contrastes abondent dans ces singulières œuvres où la décadence est constamment sensible. L'esprit philosophique s'y est développé, et néanmoins jamais on n'a tant abusé des enchanteurs et des fées. L'auteur d'*Ogier* transporte son héros au royaume de Féerie, où il est honoré de l'amour de la fée Morgue. Trois fées descendent près de Lion de Bourges et lui font de beaux présents. La tendance générale de tous nos poëtes est de transporter en Orient les aventures de leurs héros : l'Orient est si vaste, il est si loin ! L'auteur de l'*Entrée en Espagne* fait voyager Roland en Perse ; le fils de Maugis d'Aigremont devient roi de Jérusalem ; la scène de *Baudouin de Sebourc* est la Terre Sainte. Constantinople et Jérusalem attirent et retiennent nos poëtes, comme l'aimant attire et retient le fer.

La longueur est le caractère dominant de leur style.

Et le style de ces poëmes ? Un seul mot suffit à le peindre, le mot *long*. Vingt gros alexandrins remplacent avec désavantage trois ou quatre décasyllabes bien frappés, vigoureux, rapides. La vie est absente, l'art est absent [2]. Excepté peut-être dans quelques pa-

[1] *Hugues Capet*, préface, XXII, XXIII.

[2] Un exemple comparatif est absolument nécessaire pour faire comprendre les différences notables qui séparent un poëme du quatorzième siècle d'une chanson du douzième. Nous renvoyons nos lecteurs à la *Mort de Roland* que nous avons précédemment traduite et les prions de comparer ces beaux vers avec le même récit, tel qu'il se trouve dans le *Charlemagne* de Girard d'Amiens (ms. 778 de la

ges de *Hugues Capet*, on ne saurait citer un seul bon vers. On n'aspire qu'à faire beaucoup, beaucoup de

B. I., f° 154 et suiv.). Le bel épisode du Dévouement d'un vassal à son seigneur pourra encore servir de point de comparaison, si nos lecteurs veulent prendre d'une main le *Jourdain de Blaives* publié par M. Hofmann et jeter les yeux sur le mauvais *refazimento* de la bibliothèque de l'Arsenal (B. L. F. 182). Mais, pour faciliter ces utiles collations, nous adresserons ceux qu'intéressent ces études au chapitre XIII de notre seconde partie, où ils trouveront un épisode d'Ogier le Danois, *la Colère de Charles*, tour à tour traduit par un poëte du douzième et par un rajeunisseur du quatorzième siècle. Voici un second épisode du même poëme, sous les deux formes qu'il a successivement revêtues. On verra combien le second auteur est plus *long* que le premier (quatre-vingt-douze vers au lieu de vingt-deux : nous n'avons pas reproduit tout le remaniement). Et l'on verra surtout comment s'y prenaient les arrangeurs pour pouvoir être si longs. Ce seul exemple vaudra mieux que dix pages de dissertation.

La mort de Baudouinet.

I.

Il et Callos prisent un esquekier,
Au ju s'asisent por aus esbanier :
S'ont lor eschés assis sor le tabler.
Li fix au roi traist son paon premier,
Bauduinés traist son aufin arier;
Li fix au Roi le volt forment coitier.
Sus l'autre aufin a trait son chevalier.
Tant traist li uns avant et l'autre arier,
Bauduinés li dist mat en l'angler.
Voit le Callos, le sens quide cangier :
Bauduinet comence à laidengier :
« Bastars, dist-il, mult es outrequidiés,
Fel et quvers et trop en remanciés.
Ogier tes peres, li miens sers cavagiés,
N'en desist tant por tot l'or desos ciel
Que tos les menbres li fesisse trancher,
Ardoir en fu, en un conpieg noier.
Mal le pensastes, vos le conperrés chier. »
A ses deus mains a seisi l'esqueker,
Bauduinet en féri el fronter,
La test li fent, s'en salt le cerveler,
Desus le marbre le fist mort trebuchier...

(*Ogier le Danois*, version du XII° siècle, attribuée à Raimbert de Paris, vers 3159-3180.)

II.

Charlos le fils du roy s'est as eschés assis
Contre Baudouinet qui tant fu bien aprins.
Charlot a trait premier, li fiers et li hardis :
Il trait un paonnet qui d'or estoit macis,
Et Baudouinet trait, qui bien estoit apris ;
Aus quatre premiers trais a un chevalier prins,
D'un rock lui dist escheck, et puis jeta un ris
Et lui dist : « Monseigneur, tost est ce jeu faillis :
Joués de vostre rois, car il est mal assis. »

vers : la quantité remplace la qualité. Il faut remplir deux cents feuillets, on les remplit. Ces mauvais vers, on en composait facilement cinquante à l'heure.

Et quant Charlot l'entent, si en est engramis ;
Il a couvert son jeu d'un aufin par advis.
Et Baudouinet trait, s'a son chevalier prins ;
En sus du roy le trait, plus près de lui l'a mis ;
Et Charlot trait un rok, qui n'y est alentis :
« Sire, dist Baudouin, vous estes desconfis :
Je prenderai vo rok de tous les plus petis :
— Baudouin, dist Charlot, lessiés ester tels dis :
Un hom squi tant parole est bien souvent reprins,
Et si dit à la fois chose dont il vault pis.
— Sire, ce dist li enffes, par Dieu de Paradis,
Mieux valent les paroles, les gabes et les ris
Ou jeu de l'eschequier qui tant est seignouris
Que tout le remanant, ce dient li marchis ;
Le jeu se veult gaber, s'en est tous li delis.»
. . . .
Adont le fist escheck, son roy fist remuer...
Et puis de point en point le va tant admener
Qu'il fist le roy Charlot tellement aengler
Que tout droit à l'anglet il l'a fait arrester :
D'un rock lui dist escheck, car bien le scet trouver,
Et d'un paonet va Charlot mat appeller.
Et quant Charlot le vit, en lui n'ot qu'aïrer.
Lors dist : « Coistrou bastart, Dieu vous puist graventer !
Fils de maise putain, comment osas penser
De si villainement encontre moy jouer ?
Ogier qui est ton pere ne l'osast point penser ;
C'est mes serfs rachetté, tels le puis appeller
Pour le sien ventre ouvrir et mes piés reschauffer.
Pou faut que ne te fais le cervel espautrer.
Oncques fils de putain ne vi ainsi ouvrer.
— Vous y avés menti, dist Baudouin le ber ;
Ma mere n'est point pute, se Dieux me puist sauver.
Car n'est putain... c'omme ne fait tuer.
Mais s' Amour par sa grace le fist enluminer
Et par sa grant vertu Ogier mon pere amer,
Et du surplus lessa les fais d'amour ouvrer,
Por ce ne la devés desprisier ne blasmer ;
Elle ne fist nul tort à baron ne à per ;
Ains fist tout ce qu'Amours lui fist fere et penser.
S'elle ne fu pas digne de mon pere espouser,
Au moins pour le mien pere me doit-on deporter.
Voirement sui bastars, ne le veul pas celer.
Dolens sui de ma mere que je vous oy blasmer
Et se vous feussiés homs où je peusse parler,
Jamais ceste parole ne feust pour pardonner,
Que ne le vous fesisse chierement comparer.
— Bastart, ce dist Charlot, vous en fault-il groulier ? »
Il saisi l'eschequier, s'en va l'enffent frapper.
Amont parmi le chef lui va tel cop frapper
Qui lui a fait les ex de la teste voler...

(*Ogier le Danois*, remaniement du XIV[e] siècle. Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 190, f. 125-127.)

« Long, long, long », tel est, une dernière fois, le seul mot qui qualifie bien cette poésie de commande. Nous nous y tenons.

CHAPITRE III.

LES ROMANS EN PROSE AUX XIVe ET XVe SIÈCLES.

Les romans en prose sont nés de l'ennui qu'inspiraient les romans en vers.

Un fait incontestable et que vingt fois déjà nous avons dû signaler dans cette histoire de nos Épopées nationales, c'est le dégoût, profond, universel, qui, partout en même temps, s'empara des lecteurs ou des auditeurs de nos derniers romans en vers. Dès le quatorzième siècle, ce dégoût se manifesta avec une énergie capable de décourager les versificateurs de la décadence et d'encourager les premiers traducteurs en prose de nos anciennes chansons de geste. Au quinzième siècle, c'est une frénésie, c'est une rage contre les vers, en faveur de la prose. Deux manuscrits de ce temps nous ont conservé la trace de cette réaction. Écoutez l'auteur de l'*Anséis de Carthage* en prose : « L'acteur de ce présent livre, dit-il, s'est esmeu paoureusement d'en rescripre aulcuns haultains fais et *translater de rime en prose* A L'APPETIT ET COURS DU TEMPS[1]. » Mais un autre traducteur est encore plus explicite : « Dieu donne que je puisse *translater de vieilles rimes en cette prose* l'histoire d'Aimeri de Beaulande. *Car plus volontiers si esbat l'en maintenant qu'on ne souloit*, et PLUS EST LE LANGAGE PLAISANT PROSE QUE RIME. CE DIENT CEULX AUXQUIEULX IL PLAIST QU'AINSI

[1] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F., 214b, fo 1 vo.

LE VEULENT AVOIR [1]. » Remarquez ces dernières paroles : les protecteurs, les Mécènes, voulaient de la prose : on leur servit de la prose. La mode fut à la prose ; on raffola de la prose.

Le mouvement en faveur des romans en prose commence au XIV[e] siècle.

Ce mouvement, disions-nous, avait commencé dès le siècle précédent. Un type excellent de ces premiers romans en prose est le roman des *Loherains* conservé aujourd'hui à la bibliothèque de l'Arsenal [2]. Il eût été désirable que les translateurs eussent toujours suivi ce modèle : la traduction en effet est sobre, est courte, est sage. L'élément héroïque n'a pas encore été tout à fait effacé, et cette prose a encore quelque parfum de bonne antiquité. Mais nous croyons qu'il existe un type antérieur, et ici nous demandons la permission de formuler une opinion dont la nouveauté scandalisera peut-être quelques critiques. Nous avons lu avec une grande attention l'œuvre étrange en langue provençale qui est connue sous le titre de *Philomena*, et que la critique moderne attribue à la première moitié du treizième siècle [3]. Nous demeurons convaincu que ce n'est là qu'un véritable roman en prose [4]. Mais a-t-il, oui ou non,

Le roman des *Loherains* est un des premiers mis en prose.

Mais, à nos yeux, le plus ancien modèle d'un roman en prose, c'est le *Philomena*.

[1] Bibl. imp., Ms. Fr. 1497.

[2] B. L. F. 218[a]. La traduction ne renferme pas *Hervis de Metz*.

[3] La question du *Philomena* est de celles qui montrent le mieux comment *science varie*. Dom Rivet, dans les tomes VI et VII de l'*Histoire littéraire*, déclarait ce roman antérieur à la seconde moité du dixième siècle. Dans le seizième volume, Daunou en fixa la rédaction au douzième siècle. Enfin, dans le vingt et unième volume, Fauriel reprit toute la question. Il établit qu'on ne possédait que deux manuscrits de ce roman en prose : l'un provençal, l'autre latin ; que le latin n'était que la traduction du provençal ; que cette traduction était probablement l'œuvre d'un certain Guillaume de Padoue, vers 1250 ; et qu'au sujet du texte en langue vulgaire, on pouvait le supposer du commencement du treizième siècle. Le manuscrit, d'ailleurs, est du quatorzième siècle.

[4] Le texte latin a été publié à Florence en 1828, sous ce titre : *De Gestis Caroli magni ad Carcassonam et Narbonam*. Voir aussi une Dissertation de l'abbé Lebeuf sur ce sujet, insérée au tome XXI de l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions*.

existé un roman en vers provençaux sur la même matière, intitulé par exemple : *la Prise de Narbonne?* Nous ne saurions résoudre ce problème. Ce qu'il y a de certain, c'est que le *Philomena* contient le récit extrêmement précieux de très-anciennes légendes toutes particulières au Midi et qui ne sont le sujet d'aucun poëme français[1]. Mais nous ne pouvons

[1] Le *Philomena* est renfermé dans le manuscrit 2232 de la Bibliothèque impériale, manuscrit qui par malheur est à la fois incomplet et par le commencement et par la fin. Une main moderne lui a imposé le titre suivant, qui est fort médiocre assurément, mais qui donne une assez juste idée de l'esprit de ce roman, très-pieux et très-clérical : « *Gestes de Charlemagne à Notre-Dame de la Grâce.* » Voici d'ailleurs une analyse de tout le manuscrit. Plus d'un feuillet manque au commencement. Le roman, dans son état actuel, commence par le récit de la construction d'un moutier en faveur d'un ermite du nom de Thomas (f° 1 r°, — 3 v°). — Charlemagne sort de Carcassonne (f° 3, v°). — Baptême de tous les enfants qui s'appelleront Bressols « por los bresses que han portatz » (f° 4 r°). — Ces événements, dit le narrateur, se passent en 789 (f° 4 v°). — Miracle de Notre-Dame (f° 6 v°). — Bataille sous les murs de Narbonne (f° 20 v°). — Mauvaises nouvelles reçues de Roussillon : Marsile et ses Sarrasins y ont tout mis à feu et à sang (f° 25, r°, v°). — Grande bataille de Charles contre les païens (f° 30, v°). — Narbonne est assiégée par Charles et défendue par Matran (f° 45 v°). — Première apparition d'Aimeri, neveu de Girard de Viane, qui plus tard sera duc de Narbonne (f° 48 r°.) — Massacre des saints ermites par les Sarrasins à « Villabersas. » Les infidèles veulent en vain brûler les corps saints que le feu n'atteint pas (f° 51 r°, — 52 v°). — Les païens à l'abbaye de la Grasse. Courageuse résistance des moines, sous la conduite d'un religieux nommé « Rasols : loqualh era de gran lynhage et hac gran gaug de la batalha et dix à sos companhs que mays valia per ·C· dobles combatre et fayr la bathalha que legir sauteri ni cantar » (f° 53, r° et v°). — Fuite honteuse des Sarrasins (f° 54, r°). — Marsile envoie Borel de Combe-Obscure au secours de Matran avec 7000 chevaliers (f° 57, v°). — Longue et horrible bataille sous les murs de Narbonne ; exploits de Roland qui est chastement aimé de la femme de Matran (f° 57, v°, — 67, r°). — Les Français sont maîtres de Narbonne (f° 68, r°, v°). — C'est Aimeri, fils d'Ernaut de Beaulande, qui est fait duc de Narbonne. Désormais il ne s'appellera plus « Aimeri de Beaulande » mais « Aimeri de Narbonne » (f° 70, v°). — Duel d'Aimeri contre un chevalier de Matran nommé « Corbealh de Tortouse » (f° 72, r°). — Baptême de la Reine, femme de Matran (f° 72, r°, — 73, v°). — Sépulture donnée aux saints ermites martyrs des Sarrasins. Clarté miraculeuse, chants angéliques (f° 76, v°, — 77). — Matran veut reprendre Narbonne avec Borel et Amedon (f° 82, r°, — 83 r°). — Les juifs de Narbonne se mettent dans les bonnes grâces de Charles en lui envoyant 70,000 marcs d'argent (f° 89, r°). — Mort du patriarche de Jérusalem (f° 91, r°). — Charles tue Matran (f° 95, r°). — Narbonne est complétement et décidément reprise sur les Sarrasins ; joie des juifs auxquels on cède

nous empêcher de remarquer que le récit provençal a toutes les allures d'un roman de chevalerie. Si ce n'est point là une traduction, nous nous trompons bien. Et même il se pourrait que la version originale remontât assez haut. Nous n'ignorons pas que M. Gaston Paris a été fort sévère, non sans quelque raison, à l'égard du *Philomena :* « Illustrer le monastère de la Grasse, lui faire reconnaître d'énormes privilèges, authentiquer de fausses reliques, et, par-dessus le marché, édifier les fidèles par quelques pieuses anecdotes, tel est le but essentiel de l'auteur de ce triste roman [1] ». Nous y consentons, mais tous ces passages cléricaux nous paraissent des interpolations à côté desquels subsiste tout un roman profondément héroïque dont notre *Philomena* est la traduction peu altérée. Tel est du moins notre avis, que nous aurons lieu de défendre et de développer plus tard, s'il est nécessaire.

Mais laissons là pour aujourd'hui cette question fort épineuse des origines et de la nature du *Philomena*.

tout un quartier de la ville conquise (f° 96 r°, — 97, v°). — Limites du duché d'Aimeri de Narbonne (font partie de ce duché : Béziers, Maguelonne, Uzès, Nîmes, Cette, Avignon, Viviers, Valence, Rhodez, Lodève, Cahors, Toulouse, Alby, Carcassonne, et même plusieurs villes d'Espagne, parmi lesquelles il faut mentionner Barcelone) (f° 98, r° et v°). — Aimeri est solennellement proclamé duc de Narbonne et comte de Toulouse (f° 98, r°). — La reine Oriande, veuve de Matran, demande à Charles pour mari Foulque de Montesclair (f° 100). — Aimeri établit un sénéchal à Narbonne (f° 102, r°). — Siége de Narbonne par Marsile; bataille; Aimeri tue l'Aumaçor; défaite de Marsile (f° 106 r°, — 109 r°). — Charlemagne à l'abbaye de la Grasse (f° 112 r°, — 113 r°). — Nouvelle bataille contre Marsile et contre le frère de l'Aumaçor qui s'appelle Tornabelh (f° 117 r°). — Foulque de Montesclair tue Tornabelh (f° 119, r°). — Exploits de Roland armé de Durandal (f° 120). — Les deux partis s'apprêtent à une bataille décisive qui doit être plus meurtrière que toutes les autres... (f° 120, — 129, v°). Ici s'arrête le manuscrit. L'analyse que nous venons d'en donner suffira pour faire voir combien tous ces récits, si l'on en retire quelques interpolations *cléricales*, ressemblent profondément à une chanson de geste dont ils paraissent n'être qu'une traduction servile. Sous cette prose, on reconstruit les vers.

[1] *Histoire poétique de Charlemagne*, pp. 90, 91.

I PART. LIVRE III, CHAP. III.

Quels que soient les plus anciens types de nos romans en prose, il importe de savoir quel a été leur développement. Leurs commencements sont quelque peu enveloppés de ténèbres; le reste de leur histoire est en pleine lumière.

Statistique des Romans en prose.

Quand toutes les bibliothèques de l'Europe auront été explorées avec un soin religieux, il ne sera point malaisé de donner scientifiquement la liste très-complète de tous les romans manuscrits en prose. Nous ne saurions avoir aujourd'hui la prétention d'être aussi mathématiquement exact. Cependant il nous sera déjà possible de donner ici la nomenclature de ces romans que nous avons tenus entre nos mains et lus de nos yeux dans les bibliothèques de Paris. Cette liste nous offrira déjà une série d'environ trente romans qui ont été traduits en prose aux quatorzième et quinzième siècles [1]. Mais elle est loin d'être complète. On

[1] Parmi nos romans MANUSCRITS nous citerons les suivants dont plusieurs n'étaient pas encore connus, croyons-nous, cachés comme ils étaient sous de faux titres dans les Catalogues : *Agolant* (Bibl. de l'Arsenal, B. L. F, 214 [b]. Il s'agit ici non pas de l'Agolant de la *Chanson d'Aspremont*, mais de celui de la *Chronique de Turpin*). — *Aimeri de Narbonne* (Bibl. imp., 1497, et Bibl. de l'Ars., B. L. F. 226). — *Aliscamps* (Bibl. imp., 1497). — *Amis et Amiles* (traduit depuis le treizième siècle d'après la légende latine). — *Anséis de Carthage* (Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 214[b]). — *Berte aux grans piés* (manuscrit de Berlin). — *Beuves d'Hanstonne* (Bibl. imp., 1477). — *Charroi de Nîmes* (Bibl. imp., 1497). — *Couronnement Looys* (Bibl. imp., 1497). — *Ernaut de Beaulande* (traduction en prose d'un roman perdu, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226). — *Fierabras*, Bibl. imp., 2172). — *Galien le Restauré* (Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226). — *Garin le Loherain* (Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 218[a]. Une seconde traduction de ce roman a été faite par Philippe de Vigneulles dans les premières années du seizième siècle, et est conservée dans un manuscrit appartenant à la comtesse Esmery de Metz). — *Girard de Roussillon* (Bibl. imp., 852). — *Girard de Viane* (Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226). — *Guillaume d'Orange* (la première partie de sa geste se trouve dans le manuscrit 1497 de la Bibl. imp.). — *Huon de Bordeaux* (traduction achevée en 1454). — *Les Loherains* (Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 218[a]). — *Macaire* ou *la Reine Sibille* (Bibl. de l'Arsenal; B. L. F. 226). — *Maugis d'Aigremont* (Bibl. imp., S. G. F. 1680). — *Moniage Guillaume* (Bibl. imp., 1497). — *Prise d'Orange* (Bibl. imp., 1497). — *Rainoart* (Bibl. imp., 1497). — *Renaud de Montauban* (Bibl. imp., S. G. F. 1677 et 1680; Munich,

peut affirmer que *plus de la moitié de nos romans en vers ont été traduits en prose*, et il faut surtout créer des exceptions pour les anciennes chansons qui n'avaient obtenu aucun succès aux douzième et treizième siècles. Du reste, c'est un excellent moyen de juger de la popularité d'une chanson que de voir à quelle époque elle a été traduite en prose, et comment, sous cette forme nouvelle, elle a réussi dans une société énergiquement entichée de la prose. A défaut des manuscrits, il nous faut d'ailleurs consulter soigneusement les incunables; car on peut tenir pour certain que les traductions publiées par les premiers imprimeurs étaient presque toujours copiées par eux sur des manuscrits dont le plus grand nombre a malheureusement disparu. En un mot, les incunables ne sont souvent que des transcriptions d'anciens manuscrits.

Les Romans de la Table ronde mis en prose ont joui d'une plus grande vogue que nos chansons de geste ainsi transformées.

Mais, quelque considérable qu'ait été le nombre de nos chansons de geste ainsi traduites, défigurées et travesties, il ne faut pas oublier que le système des traductions en prose a été encore plus énergiquement et plus souvent appliqué aux romans de la Table ronde. En analysant les catalogues manuscrits de la Bibliothèque impériale, nous nous sommes aisément convaincu que, sur dix poëmes traduits en prose, six ou sept environ appartiennent au cycle d'Artus et des chansons d'aventures. Ces fictions d'origine celtique, qui avaient déjà détrôné nos vieilles épopées en vers, détrônèrent encore nos poëmes nationaux mis en prose et singu-

G, 15, n° 7). — *Renier de Gennes* (traduction en prose d'un roman perdu : Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226). — *Roland* (Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 214[b]). — *Le Siége de Narbonne* (c'est le nom que nous donnons au roman provençal de *Philomena* (Bibl. imp., 2232). — *Enfances et chevalerie Vivien* (Bibl. imp., 1497). — *Vivien l'amachour de Montbran* (Bibl. imp., S. G. F. 1680). — *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* (Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226), etc., etc.

lièrement dégénérés. On peut même ajouter que généralement les plus beaux manuscrits, les manuscrits de luxe, les riches miniatures toutes couvertes d'or, les vélins éblouissants de blancheur, les lettrines, les reliures splendides, furent réservés aux romans de Tristan, d'Artus, de Parceval et de Merlin. Les manuscrits de *nos* romans sont au contraire fort piteux, et les princes ne se sont pas mis en grands frais pour Ogier le Danois ni pour Girart de Roussillon.

Un certain nombre de romans en prose est commandé par la noblesse.

C'est à tort, d'ailleurs, que l'on adopterait ici l'opinion plus ingénieuse que fondée d'un érudit contemporain [1] déclarant qu'en général les romans en vers ont été commandés aux quatorzième et quinzième siècles par les grands seigneurs et particulièrement par la maison de Bourgogne, tandis que les romans en prose seraient dus presque tous à l'initiative de la bourgeoisie. La vérité est que beaucoup de ces romans en prose ont été composés sur l'ordre exprès de la noblesse, ont été *commandés* par de riches seigneurs. Il existe à la Bibliothèque impériale un *Roman d'Alexandre,* « traduit de rime en prose et divisé en deux parties, la première faite par le commandement de Jehan de Bourgogne, la seconde par celui de Philippe duc de Bourgogne [2]. » Nous parlerons plus d'une fois dans ce chapitre de « l'*Histoire de Girart de Roussillon* translatée de latin en françois par le commandement de très-redouté et très-puissant seigneur monseigneur Philippe, par la grâce de Dieu, duc de Bourgogne [3]. » A la fin du roman d'*Aimeri de Narbonne*, on lit : « Ce livre de Emery de Narbonne est au duc de Nemours, comte de la Marche [4]. » Du reste, tout, dans ces ro-

[1] M. d'Héricault.
[2] Bibl. imp., anciens nos 7142, 7518.
[3] *Ibid.*, 852.
[4] *Ibid.*, 1497.

mans, tout, dans leurs prologues, trahit la constante préoccupation des auteurs qui s'adressent à la noblesse, et non pas à la bourgeoisie de leur temps.

Caractères extrinsèques des romans en prose. 1° Physionomie des manuscrits.

Et maintenant, ouvrons ces manuscrits. Comme nous le disions, la plupart ne sont pas de riche apparence. Ce sont presque toujours de petits in-folio sur mauvais papier, écrits en mauvaise cursive à peu près illisible par des scribes de pacotille, à la hâte, sans propreté, sans soin. Littérature de décadence, calligraphie de décadence [1].

Un grand nombre de ces manuscrits offrent au lecteur des titres clairs et qui le mettent tout aussitôt au courant. On sait de prime abord ce que renferme un manuscrit en tête duquel on peut lire cette précieuse rubrique : « Histoire d'Aimeri de Beaulande qui conquit Narbonne et Languedoc, et de son fils Guillaume au court nez qui conquist Orange [2]. » Il est encore précieux de trouver au premier feuillet d'un autre manuscrit ce titre un peu alambiqué : « Cronique associée de Charlemagne très loable et d'Anséis de Carthage [3]. » Mais il ne faut pas accorder la même confiance aux indications de nos romans en prose qui se trouvent dans les Catalogues imprimés ou manuscrits de nos bibliothèques publiques. Là où l'on nous indiquait une version d'*Amis et Amile*, nous trouvons un dialogue « de l'âme et de l'ami », et une histoire des Croisades, là où nous nous attendions avec quelque impatience à trouver une nouvelle édition du *Chevalier au cygne*. Nous en passons, et des meilleurs.

[1] Nous devons particulièrement mentionner les manuscrits de la Bibliothèque impériale, 852, 1477, 1497, 2172, 2232 du fonds français ; 1677, 1680 du fonds S.-Germ.-Franç., et le manuscrit de la Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226.

[2] Bibl. Imp., 1497, f° 1.

[3] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 214[b].

Fausseté de certains titres.

Puis, la plupart de ces manuscrits sont complexes : chacun d'eux renferme un certain nombre de romans bizarrement rassemblés dans un même volume. Je vais citer un exemple frappant de cette bizarrerie de compilation. Voici un manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal qui est intitulé au catalogue : « Garin de Montglane [1]. » Il a cela de particulier qu'il ne contient en aucune façon le roman de *Garin de Montglane;* mais, en revanche, cette très-précieuse compilation nous offre les romans en prose d'*Ernaut de Beaulande*, de *Renier de Gennes*, de *Girart de Viane*, du *Voyage de Jérusalem* et de *Macaire*, romans qu'on ne trouve que là et qu'on n'aurait pas été chercher dans un manuscrit si faussement intitulé. Une lecture attentive des seules rubriques de ce manuscrit permettrait de s'apercevoir du mensonge de cette étiquette. Car, à tous les caractères extrinsèques des manuscrits de nos romans en prose, il convient d'ajouter encore celui-ci : ils sont fort souvent munis de rubriques assez développées et qui tiennent lieu d'un sommaire : « Comment Charlemagne donna à Renier la cité de Gennes dont il fu puis seigneur. — Comment Aulbery de Montdidier fu occis trahitreusement en la forest de Bondis ou convoy de Sibille la reine de France, » etc. Voilà qui est clair, qui est transparent, qui vient singulièrement en aide aux lecteurs du dix-neuvième siècle.

Rubriques qui facilitent la lecture du texte.

Caractères intrinsèques de nos romans en prose.

Mais les caractères intrinsèques de nos romans en prose sont moins minutieux que les précédents, et méritent davantage l'attention des critiques.

Leurs débuts.

Les premiers romans en prose débutent à peu près comme les anciennes chansons de geste. Ne croi-

[1] B. L. F. 226.

rait-on pas entendre une œuvre du treizième siècle (moins la mesure et moins la rime) dans ce commencement des *Quatre fils Aimon* : « Oiés, seigneurs, la plus belle histoire qui onques advint depuis que Dieu fu né. Et pour icelle vous faire entendre, est vray qu' ou temps jadis à Saint-Denis en France fut trouvé comme le roi Charlemagne de France guerroia Buef d'Aigremont et ses trois fils [1]. » Et le début des *Lorrains* n'est pas moins *antique* : « Après que Hervis, duc de Laurene, ot gainés une grant bataille sur les Sarrazins et que il louoit Dieu de la belle victoire que il lui avoit donnée... le roy Charlles Marteaus envoya par ung messager unes lettres contenans comment Sarrazins l'avoient assiegé en la cité de Troye et lui prioit de lui donner secours le plus brief [2]. » Et nous n'aimons pas moins ce fier exorde d'*Aimeri de Narbonne* auquel le reste du roman ne répond guère : « Qui d'armes, d'amours, de noblesse et de chevalerie vouldra ouïr beaux mots et plaisans raconter, mette paine et face silence, *ou lise qui lire vouldra*, et il pourra veoir, savoir et aprendre comment Aimeri de Beaulande conquist la cité de Nerbonne [3]. »

Mais le pédantisme ne tarda pas à gâter la simplicité de ces débuts, et les traducteurs se creusèrent la tête pour trouver des exordes pompeux, pleins d'une rhétorique verbeuse et d'un ridicule étalage d'érudition. Nous ne saurions résister au désir de citer ici le plus ampoulé de ces prologues, celui de *Girart de Roussillon* [4].

[1] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 243.
[2] *Ibid.*, 218[a].
[3] Bibl. imp., 1477.
[4] *Ibid.*, 852, f° 9, v°.

Ysidore, ung notable docteur, nous dit estre enseigné en ses autorités, que du mal d'aultruy le Saige ne doit ouvrir sa bouche; mais louer et honnourer méismement après sa mort. Car il est escript : *Post mortem lauda.* Et pour ce que (comme dit le Saige), oïr, dire et recorder les biens dis et les biens faiz des preudomes est la chose du monde qui plus fait bonnes gens resjoïr; car les bons en deviennent meilleurs et les maulveis en amendent, et moult de biens en tiennent... scevent les anciens gouvernemens de toute bonne pollicie, et méisment les Gregois (comme on le trouve en anciennes croniques), ordonner et establir hommes saiges, discrès et clers pour escripre, memorier et mettre en beau languaige, par maniere de croniquez, les faiz, les avenuez et les proesces des nobles hommes des royaumes, des cités et des pays, et en faisant faire livrez, lesquels ils appelloient *annales*. Et la cause pour quoy on les appelloit ainsi estoit pour ce que on les lisoit et publioit en publique d'an en an, affin que par le record des nobles emprises et conquestes d'armes achevéez et menées à fin par les vaillans hommes saiges et prudens, les cuers de jeunes hommes someillans et endormis en aucunes oysivetés s'en esveillassent et eslevassent en acquisition de proesce, comme souventefoiz faisoient, quant telz faiz ouoient recorder et dire; à laquelle instance, moy, de ce non digne, povre de sens, mendre d'entendement et de petit temps, au commandement de très hault, très puissant et très redoubté prince, mon très redoubté seigneur Phelipe par la grace de Dieu, duc de Borgungne, de Lothier, de Brabant, et de Lembourg, comte de Flandres, d'Artois et de Borgoingne, palatin de Haynau, de Hollande, de Zélande, de Namur, marquis du Saint Empire, seigneur de Frise, de Salins et de Malines, qui, toutes les choses premises et bien considerées, me suy determiné, ordonné et disposé de mettre, composer et ordonner par escript, en nostre langaige maternel que nous disons Walecq ou François, la noble procréation, les nobles faiz, les nobles emprises d'armes, les calamitez, miseres et aventures que fist et acheva, porta et soufri le noble, vaillant, conquerant et puissant monseigneur Gerard de Rous-

sillon, ainsi que j'ay trouvé et entendu en ung traictié fait et composé en son nom, et intitulé : *Gesta nobilissimi principis comitis Gerardi de Rossilom.* »

Voilà, certes, une des plus longues phrases que nous ayons lues en notre vie. Vingt lignes ! Et tout le livre est à l'avenant. Une telle littérature n'était plus supportable.

Leur agencement intérieur.

L'agencement intérieur de nos romans en prose, comme leurs débuts, permet de les diviser en plusieurs familles fort distinctes. Certains romanciers (ce sont les plus anciens et les meilleurs) suivent pas à pas le texte en vers qu'ils se sont donné la mission de traduire. La première traduction des *Loherains* ne mérite à cet égard que des éloges [1]. Il est même des prosateurs qui vont (chose merveilleuse et rare) jusqu'à abréger sensiblement leur modèle : tel est le cas d'un *Renaud de Montauban* conservé à la Bibliothèque impériale [2]. Nous en faisons grande estime à cause de sa précieuse brièveté. Plusieurs de ces modestes et estimables traducteurs jugent bon d'avertir leurs lecteurs qu'ils ont la chanson de geste sous les yeux et qu'ils ont juré à ce texte original une fidélité éternelle : « Je proteste (dit le compilateur d'*Aimeri de Narbonne* avec un accent tout à fait convaincu), je proteste de ne rien adjouster, mettre ni oster à mon pouvoir rien du mien, sinon du changement et de la mutacion du langaige [3]. » Et le malheureux cro t se tenir parole à lui-même. Il n'enlève rien à l'affabulation primitive, rien... si ce n'est tout l'esprit de cette œuvre antique, tout son

[1] Bibl. de l'Arsenal, 218ᵃ.

[2] S. G. F. 1677. Il est très-curieux de comparer cette interprétation avec celle qui est conservée dans le manuscrit 1680 du même fonds.

[3] Bibl. imp., 1497.

caractère demi-sauvage, toute sa simplicité. D'ailleurs, il suit rigoureusement l'ordre des événements, il n'en oublie que fort peu, et ce ne sont pas toujours les plus importants. Mais il oublie la grande parole : « La lettre tue et l'esprit vivifie. »

D'ailleurs, il y avait presque de l'héroïsme, pour nos traducteurs du quinzième siècle, à se reporter aux anciennes chansons, à les lire, à les imiter. On ne serait pas tenté de le croire, et cependant rien ne semble plus vrai : « Les chansons de geste au quinzième siècle étaient déjà réputées au nombre des antiquités, » pour ne pas dire des antiquailles. Un des traducteurs des *Quatre Fils Aimon* nous le fait savoir presque involontairement : « Il soubzmet son escripture, dit-il textuellement, à la correction de ceulx qui volentiers estudient croniques, *vieilles gestes, livres anciens rimés, si comme on souloit ou temps que regnoit Charlemagne.* » Et il termine son prologue par une protestation semblable à celle de l'auteur d'*Aimeri de Narbonne*. Il n'a rien ajouté au vieux texte, s'écrie-t-il, il n'a rien fait : « sinon muer le langage en telle forme et par la manere que les liseurs et les entendeurs orront[1]. »

La plupart des romanciers ne s'astreignirent pas longtemps à ce respect des anciens manuscrits; les uns consultèrent les derniers remaniements en vers de nos épopées nationales; les autres, comme l'auteur de *Girart de Roussillon*, préférèrent suivre et traduire en même temps quelque chronique latine trouvée par eux dans la bibliothèque d'un couvent. Les uns et les autres sont bien longs. Ils sont longs sans circonstances atténuantes, car ils se complaisent dans leurs

[1] Bibl. imp., S. G. F. 1680.

longueurs. Le traducteur des *Gesta nobilissimi principis Gerardi de Rossillom* ne trouve pas que sa matière soit assez vaste : il la développe avec rage. Au milieu de son roman, il intercale tout un recueil d'anecdotes et de bons mots : « Du preudomme qui se « plaignoit de ce que on li avoit osté les vieilles mous- « ches. — D'un juge qui se fit crever un œil et à son « fils l'autre pour accomplir justice, » etc., etc. [1]. Cette même ardeur que les liturgistes des dixième et onzième siècles avaient dépensée à doubler par des *tropes* la longueur de tous les offices, nos romanciers s'en sont laissé consumer aux quatorzième et quinzième siècles pour doubler la longueur de toutes les anciennes chansons.

Terminons par quelques détails curieux ce qui concerne cet agencement intérieur de nos romans en prose. Certains traducteurs, pour donner à leur œuvre un caractère plus historique, commencent tous leurs chapitres par ces mots : « *Or dit le conte que...* » Le *conte*, ici, c'est le vieux poëme [2]. D'autres, voulant faire de leur livre une lecture tout à fait morale et bonne aux familles, ont l'étrange idée de placer un proverbe en vers après chacun de leurs couplets en prose [3]. Et ces proverbes n'ont aucun rapport réel avec le texte qu'ils accompagnent :

Par soubvenir, par soing, par diligence,
Est le jeune homme tost monté en chevance.

—

Proffitable est le travail en jeunesse
Qui eschiver fait souffraite en vieillesse, etc., etc.

Enfin, il n'est pas rare de trouver dans le corps de

[1] Bibl. imp., 852, f° 109 v°, et suiv.
[2] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 218[a].
[3] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226.

I PART. LIVRE III, CHAP. III.

certains romans en prose, certaines tirades de la chanson en vers. Rien n'est plus précieux que ces débris, *disjecti membra poetæ*, lorsque les poëmes originaux ne nous sont pas parvenus. Sans doute, il nous importe peu de voir, au milieu de la geste de Guillaume au court nez, le traducteur nous citer les vers de chansons que nous possédons : « Guillaume pleure, Guibourc le conforta, etc. » Mais il n'est pas sans intérêt de rencontrer, dans une traduction de romans que nous avons perdus, quelques vieux couplets égarés, grâce auxquels nous pouvons tout au moins reconstruire la versification de ces anciens poëmes.

Leurs dernières lignes.

Comment se terminent les romans en prose ? Le plus souvent par une prière, comme les Chansons de geste. « Priez, dit le traducteur des *Loherains*, priez pour celui qui le roman fist et pour celui qui le translata. Amen. Pater noster [1]. » Et l'auteur de *Beuves d'Hanstonne*, adoptant une formule plus moderne : « Ainçoys, dit-il, deffine la vie du bon chevalier Beuves de Hanstone dont Dieu veuille avoir l'âme et de tous autres bons et loyaulx catholiques. Amen [2]. » Franchement, le lecteur devait éprouver quelque joie lorsqu'il arrivait à cet *amen*.

Défauts de nos romans en prose.

En effet, rien dans l'esprit, dans les idées, dans les doctrines de ces œuvres doublement prosaïques, ne dédommageait le lecteur des longueurs, des prétentions, des froideurs de leur style. Jamais littérature n'a été moins vivante. Des hommes inintelligents et avides copient avec distraction et ennui une poésie qu'ils ne comprennent pas ; ils l'accommodent tant bien que mal aux mœurs de leur temps afin de plaire à leurs protecteurs, afin d'en être mieux compris et plus

[1] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 218.
[2] Bibl. imp., 1477, f° 210 v°.

payés. Leur siècle est galant : ils seront galants ; il est aventureux, léger, politique, dogmatique, et quelque peu chevaleresque : ils seront tout cela. Les romans en prose reproduisent les mœurs du quinzième siècle bien plus que celles du treizième. On y sent Louis XI et Charles le Téméraire, et non pas Philippe Auguste et saint Louis. Charlemagne ressemble au duc de Bourgogne et Roland à Monseigneur le Connétable.

Disparition de l'élément héroïque.

L'élément héroïque a tout à fait disparu. Tout ce qui, dans les anciens poëmes, était farouche, grossier, germanique, mais aussi tout ce qui était sincèrement épique, a été enlevé par les nouveaux romanciers avec un soin prudent. Ils se proposent d'aligner correctement les vieilles forêts germaines. Il nous plairait ici de citer des exemples courts, mais décisifs. Vous souvenez-vous des derniers instants de Roland, dans la plus vieille de nos épopées françaises? Ne nous avons-nous point parlé d'*Aliscamps* où l'on voit le jeune Vivien, au moment d'expirer sur le champ de bataille, se confesser à son oncle Guillaume et s'accuser pour tout péché.... d'avoir reculé d'un demi-pied devant des milliers de païens? Enfin, ne connaissez-vous pas le roman de *Fierabras?* C'est là qu'on voit le père de Fierabras, Balant, refuser obstinément le baptême et préférer la mort. Et Fierabras l'exhorte doucement à se convertir. Mais Floripas, la fille de l'émir, qui désire avant tout se marier avec Gui de Bourgogne, a d'odieux empressements : « Hâtez-vous de tuer ce mécréant, » dit-elle en parlant de son père. Certes, c'est là de la barbarie, ou je ne m'y connais pas. Les romanciers du quinzième siècle n'ont pas toléré ces horreurs ; ils ont humanisé les anciens héros ; ils ont changé ces lions en agneaux. Roland, chez eux, meurt moins chrétiennement, mais beaucoup plus *dévote-*

ment, il parle presque de la vision béatifique. C'est le Roland de la chronique de Turpin, encore plus adouci et plus défiguré. Quant à Vivien, il ne se confesse plus à Guillaume d'Orange : cette confession héroïque n'aurait plus été comprise : qui sait? elle eût peut-être scandalisé certaines âmes. Enfin, la belle Floripas n'est plus cette fille dénaturée qui a soif du sang de son père. C'est une charmante damoiselle du quinzième siècle : « Et Fleuripeuz aussi fust à genoulx devant son père qui ly dist ainsy : Monseigneur mon père, pour Dieu ayez pitié de vous et ne vous laissez pas mourir par votre folie. » Une jeune fille de nos jours ne parlerait guère autrement; et c'est ainsi qu'il est recommandé de s'exprimer dans la *Civilité puérile et honnête*[1].

[1] Voici le texte même des trois épisodes que nous venons de mentionner : ce texte donnera de nos romans en prose une idée beaucoup plus complète que toutes nos dissertations et tous nos commentaires.

I. La Mort de Vivien. « *Icy parle de la grant bataille d'Alischant dont nul n'eschapa sinon Guillaume d'Orange et dit comment Vivien le neveu Guillaume fut occis*. Guillaume véaut son nepveu languir et qui à si grant peine parloit comme celui qui plus n'en povoit, par la mort qui toute vertu, force et puissance lui vouloit tolir, parla encore et lui demanda se il avoit point de pain benist avecques lui aporté et usé ou nom de la sainte Trinité, et il luy respondi : « Dieux scet les voulentés des creatures, biaux oncles, fit-il; il aura de moy mercy s'il lui plaist, et jà pour ce ne me reffusera en sa compaignie. Si lui prie que, quand ma char aura pourry en terre et mon corps ressuscitera au grand jour du jugement, qu'il me donne grace de le veoir en la gloire où il colloque et mettra ses benoists martyrs. » Alors cercha Guillaume sous son haucqueton et prist en son aulmosniere du pain benéist : car il en pourtoit voulentiers sur luy quant il alloit en batailles pour tous doubtes; et il lui dit : « J'ai du benéist pain aporté, beaux nieps, fit-il. Si veil que vous en usiés ou nom du Pere, du Fils, du Saint Esperit par vertu desquyeulx et ou nom d'un seul Dieu... » Si ouvre les yeulx le noble chevallier Vivien, et, en regardant le pain avec trouble, lui respond : « Donnez m'en donques, beaulx doulx oncles, fet-il, et soiés à ce dernier jour mon chapelain. Car tant feut le mien cuer vain, lasche et affebli que aidier ne me pourrois plus. Si me soit celui pain le saulvement de mon ame. » Et lors lui aministra Guillaume en souspirant du cuer parfont. Car puis ne ouy parler Vivien. (B. I., 1497, f° 363 r°.)

II. Les derniers instants de Roland. « Toy racheteur d'humain lignage [dit Rollant], jette hors du povoir d'enfer ton povre champion qui apelle misericorde.

La critique historique commence à pénétrer dans nos romans.

Les nouveaux romanciers, d'ailleurs, se voient quelquefois forcés de protester contre les anciens poëtes, gens crédules, petites gens. « Encore dit le romant de *Girard de Roussillon* moult d'aultres choses qu'il baille pour notoires et vrayes : lesquelles selon le latin je ne trouve point estre vrayes ne certaines[1]. » Et le même auteur tance très-vertement le poëte son prédécesseur d'avoir misérablement confondu dans son œuvre Charles Martel avec Charles le Chauve[2]. Le passage est

Et lui envoies ung bon angle qui garde cellui et preserve qu'il ne perde la vision de ta très glorieuse face. » Quant il eut dittes ces paroles, sa dextre main mist en ses plaies et en pring un billot de char et de cuir d'entre les mammelles. Et lors dist mult amerement de rechief à notre Seigneur, les yeux levés envers le ciel (comme au mains Thierry le conta un peu après à Charlemaine) : « O fil de la Vierge, mes pechiez je te regehis de mon cuer et de ma puissance... » (Bibl. de l'Arsenal, 214 b.)

III. Floripeuz et Fierabras. Adonc Fierabras se mist à genoulz et commaynça à dire [à son père Balant] : « Pour Dieu, monseigneur l'amiral, je scay bien que vous estes mon pere charnel, et je vous doibz aymer loyaulment; mes ung aultre pere spirituel, c'est Jesus-Christ mon pere createur, lequel je vous prie de bonne loyaulté que vous le aaurez et croyez. Si vous faistes baptiser; et je scay bien que le roi Charlemagne, que vessi devant vous, vous pardonnera tout le mal que luy avez fait. Et vous rendra vostre terre sans que vous en perdiez ung pié. Vous savez que vous estes conquis par force et vous gens tous mors et desconfiz. Je vous pri, mon pere, faites le gré à Charlemagne et ne vous lessez pas ensi mourir en la loy du Dyable d'enfer qui vous ha asailli, et vous ydolez aussi vous ont failli au besoing, come vous le povez voyr. Et pour Dieu, syre Pere, regardez et considerez que je dy vérité. » Et quant l'amiral l'ouyt ainsi parler, si ly dit : « Ha, a, traitrez, maulvais chien enragé, se Mahomet mon Dieu me done vie, je te ferai encore mourir de malle mort; ne je veil ouyr ne toy ne ton conseil, ne ne croyre en ton Dieu. Fuyiez toi d'ycy que je ne te voye plus. » Et Fierabras s'en ala bien marry... Et Charlemagne, quant vit se, fut bien mary et tyra son espée, et l'eust tué, quand Fierabras alla à genoilz devant ly, et ly requist qui le lessast parler à ly : « Voulentiers, » dist Charlemagne. Si li commança à dyre Fierabras : « Pour Dieu, monseigneur mon pere, ne vous lessez pas mourir par vostre oultrage, mes faites le plaisir Charlemagne, et il vous rendra toute vostre terre, et vous fera plus grans seigneurs que vous n'estiez ne que vous ne fustes oncquez. » Et Floripeuz aussi fut à genoilz devant ly que ly dist ainsi : « Monseigneur mon père, pour Dieu, ayez pitié de vous et ne vous lessez pas mourir par vostre folie. Et, pour Dieu, monseigneur, faitez le plaisir Charlemagne... » (B. I., 2172, f° 57 r°.)

[1] *Girard de Roussillon*, en prose, Bibl. imp., 852.

[2] « Combien que j'ay lut ung romant qui dit que Charle Martel fu celi qui chaça [Girard de Roussillon] hors de ses terres et pays et qui le deshonoura,

des plus intéressants. C'est la critique qui commence.

Pédantisme des romanciers du XVe siècle.

Nos auteurs sont savants, n'ignorent pas qu'ils le sont, et veulent le faire voir. Quelques-uns de nos remaniements en prose sont farcis de citations latines. Cette Berte, femme de Girard de Roussillon, qui joue un si admirable rôle dans le vieux poëme provençal et que le poëte français de 1315 est déjà parvenu à défigurer entièrement, cette femme héroïque, savez-vous quel langage elle tient à son mari dans la chanson française et dans le roman en prose qui fut écrit vers 1447? Écoutez-la parler à son mari, à ce vieux soldat germain, à ce rude et presque implacable chevalier : « Mal avez estudié et retenu l'enseignement de Cathon, lui dit-elle : Mon chier fils [dit Cathon], souffre la parole de ta femme puisque tu vois qu'elle parle pour ton prouffit. Mon très chier seigneur, les femmes ont mantefoiz donné bons consaulz. Et ce vous puis-je prouver par la bonne dame Judith qui... par Hester qui.... » etc., etc.[1]. Dès les premiers romans en prose, ce fléau de la fausse érudition avait fait ses ravages. L'auteur de *Garin le Loherain* interrompt son récit et, se posant en d'Hozier, « affin, dit-il, que mieux puisse estre entandu ce romans, *je vous diray la genealogie d'une part et d'autre*[2]. » Enfin, si nous avons énergiquement protesté contre les savants qui attribuent à nos anciens poëmes une origine cléricale, nous cessons de protester en ce qui concerne nos romans en prose. Beaucoup de clercs, sui-

Les clercs mettent quelquefois la main à ces remaniements en prose.

(saulve la grace de l'acteur) il me samble que ainsi faire ne se pust. Car onques Charle Martel ne fu roy de France, mais seulement regent. Et est vray, selon les vraies crônicques de France, que ledit Charle Martel engenra Pepin qui fust esleu roy des François. Pepin engenra Charlemagne, Charlemagne Loys qui fut surnommé le Débonnaire; Loys Charle le Chauve [et Charle le Chauve], Loys, soubz lesquelz ·IIII· darrains roys vesqui le dit Gerard... » (B. I., 852, f° 11 r°.)

[1] Bibl. imp., 852.

[2] Bibl. de l'Ars., B. L. F. 216, f° 44.

vant nous, y ont mis la main. Le *Philomena* est un remaniement fait par un moine de l'abbaye de la Grasse sur un vieux poëme depuis longtemps disparu : tel est sur ce point délicat notre humble avis que nous soumettons aux critiques compétents. Le *Girart de Roussillon* est encore plus visiblement l'œuvre d'un homme d'église. Il raconte, dans une très-longue partie de son livre, tous les miracles de *saint* Girard et tous ceux de *sainte* Berte. Les dix-sept derniers chapitres de son récit sont tout entiers consacrés à cette hagiographie inattendue[1]. Mais que dire du titre du chapitre CXVIII : « *Les huit causes pour quoy on doit prier pour les trespassés!!!* » Et le malheureux théologien n'en a pu sans doute trouver que sept, car il a laissé une demi-page blanche pour écrire un jour la huitième, s'il la pouvait trouver. Un clerc seul a pu se livrer à une littérature aussi mystique et écrire avec cette piété savante les actes d'un saint, au lieu de la vie d'un soldat.

Obscénité et perversité odieuses de la plupart de ces traductions.

Mais il ne faut rien pousser à l'extrême : les clercs n'ont pas écrit *tous* nos romans en prose, le fait est très-certain. A des laïques seuls il appartenait de donner à nos anciennes fictions ce caractère qu'elles eurent d'ailleurs assez rarement : le caractère d'œuvres sensuelles et lubriques. Dans nos Chansons de geste, les chevaliers se livrent quelquefois fort brutalement à la brutalité de leurs désirs ; mais il est rare que les poëtes s'arrêtent longtemps à ces détails. Ils sont grossiers, ils ne

[1] Coment monseigneur Girard trespassa de cestui siecle où il fu moult plaint et plouré. — Des miracles de monseigneur Girard. Et premierement d'un paralitique qui fu gari a sa priere. — Coment plusieurs autres furent garis d'aultres maladies. — D'un demoniaque qui fu trois jours hors du sens et puis revint en santé par les merites de monseigneur Girard de Roussillon. — D'un miracle de madame Berte à une femme impotente. — Ung autre miracle de madame Berte, dit l'acteur. — Encore ung autre miracle que met encore l'acteur, etc., etc., etc.

sont pas grivois. Or, plusieurs de nos traductions en prose sont véritablement grivoises ; on voit que les auteurs se plaisent et se prolongent dans les passages scabreux. Ils décrivent avec une candeur feinte ce qu'il ne faudrait pas décrire. Lisez dans *Fierabras* le baptême de Floripeus ; le prosateur a sur la nudité de la catéchumène des traits qui paraissent naïfs, et qui sont obscènes : il a voulu plaire à la plus mauvaise partie de son public, il y a réussi sans doute, et nous ne saurions l'en féliciter[1]. Le commencement de *Beuves d'Hanstonne*, à ce point de vue, est odieux ; les vieux libertins du quinzième siècle devaient bien rire en écoutant ou en lisant ces pages pleines d'impuretés demi-voilées et de mots à double entente[2]. On sent que le siècle où l'on a pu écrire de telles pages est corrompu, mais délicatement corrompu, si je puis ainsi parler, et avec des apparences de vertu. Ce début de *Beuves d'Hanstonne* où l'adultère est présenté sous de belles couleurs et avec des circonstances atténuantes, est une des choses les plus odieuses qui soient jamais passées sous mes yeux. Je ne le citerai pas.

Dernier jugement sur les romans en prose des XIVe et XVe s. En résumé ce sont des œuvres de décadence et dont il faut faire peu de cas.

En résumé, les romans en prose du quatorzième et du quinzième siècle nous offrent un mélange d'idées contradictoires. Les formules y sont demeurées héroïques, mais l'esprit en est tout moderne ; les formules y sont demeurées chrétiennes, on y parle de Jésus et de Marie, on les termine en se signant et en disant « Amen » : mais déjà, dans plusieurs de ces œuvres, l'esprit n'est plus chrétien. La Renaissance, l'esprit de la Renaissance, voilà ce qui domine souvent dans ces très-médiocres traductions, œuvre de très-médiocres écrivains qui ont bien fait de ne se pas nommer. La Renaissance.

[1] Bibl. imp., 2172, f° 59 r°.
[2] Bibl. imp., 1477.

en effet, ne date pas du seizième siècle, mais elle a commencé en France avec Philippe le Bel, avec les Valois. Révoltes de la chair, désirs de la science, commencements de l'esprit critique, tendances à l'esprit philosophique, on trouve tous ces éléments dans plus d'un roman du quinzième siècle. A côté de cela, l'esprit des clercs anime un certain nombre d'autres œuvres qui sont transformées en traités de dévotion. Dans les unes et dans les autres, dans chacune d'elles en particulier, il faut s'attendre à de surprenants et innombrables contrastes: un signe de croix près d'une description lascive; une naïveté empruntée aux vieux poëmes près d'une citation de Caton ou d'Ovide; Charlemagne, encore tout orné de ses épithètes homériques, et transporté au milieu d'une civilisation délicate; une satire contre le pape et contre les évêques à côté du récit d'un miracle; enfin, le quinzième siècle singulièrement pétri avec le treizième, qui, déjà dans nos romans carlovingiens, avait emprunté au huitième et au neuvième siècle la plupart de ses événements et de ses héros épiques...

Quoi qu'il en soit, ces romans ne furent pas sans conquérir un certain succès que nous regrettons profondément, et qui nous irrite d'autant plus qu'il a en apparence donné raison à Rabelais et à Cervantes contre la chevalerie et la littérature chevaleresque. Maintenant, nous accordons très-volontiers qu'il peut se trouver, qu'il se trouve en effet dans nos romans en prose des pages charmantes et fraîches, pures et simples. Mais elles sont rares.

Cependant les érudits modernes ne négligeront pas ces œuvres médiocres.

Les érudits modernes, toutefois, ne négligeront pas d'étudier ces œuvres de notre décadence épique. D'abord, parce que dans tous les ouvrages de l'homme, tout révèle l'homme, tout est matière à observation.

Et ensuite, *parce que les romans en prose comblent très-heureusement certaines lacunes fort regrettables de nos romans en vers.*

Certains romans comblent fort heureusement certaines lacunes de nos romans en vers.

Certaines chansons de geste ne nous sont point parvenues dans leur intégrité, et nous en sommes à ignorer leurs dernières péripéties et leur dénouement. La légende de nos épopées souffre étrangement de ces lacunes. C'est ainsi que la fin du *Moniage Guillaume* n'a pas jusqu'à ce jour été trouvée dans un seul manuscrit. Mais voici que le roman en prose nous vient précieusement en aide, et voici que, grâce à un manuscrit jusque-là méprisé [1], nous connaissons la fin de cette vieille chanson. Les vers manquent, il est vrai, mais la légende est restituée, et les érudits sont satisfaits.

Quelquefois la légende de toute une ancienne chanson est reconstituée grâce à un roman du XV[e] siècle.

Mais ce ne sont pas seulement des fragments de poëmes, des épisodes ou des dénoûments qui peuvent être ainsi reconstitués, grâce aux romans en prose. Ce sont des poëmes tout entiers, ce sont des chansons qui avaient entièrement disparu sous leur forme première, et dont on retrouve un jour l'affabulation fort complète et fort exacte, dans quelque manuscrit en prose des quatorzième et quinzième siècles. Ces découvertes, dira-t-on, sont bien minces; et, malgré tout, nous confessons, pour l'avoir éprouvé, qu'elles causent une joie fort vive... à celui qui les fait.

Si le *Philomena*, comme nous le croyons, n'est qu'une imitation ou la traduction libre d'une chanson de geste, ce roman en prose, trop dédaigné jusqu'ici, comble en réalité une des lacunes les plus considérables de la légende de Charlemagne. Nous ne possédions pas d'épopée qui nous montrât le grand empereur à Carcassonne et à Narbonne.

[1] Bibl. imp., 1497.

Les érudits étaient persuadés que des chansons spéciales avaient été consacrées aux quatre fils de Garin de Montglane, et à chacun d'eux en particulier. Or, nous ne possédions que le roman de *Girard de Viane*, et en étions réduits à demander aux incunables les éléments des anciens poëmes intitulés : *Renier de Gennes* et *Ernaut de Beaulande*. Un précieux manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal comblera beaucoup plus parfaitement cette double lacune. Dans ce manuscrit dont nous avons signalé le titre ridicule : « *Garin de Montglane*[1] », on trouve tout d'abord les deux romans de *Renier* et d'*Ernaut*, en bonne prose, lucide et brève[1]. Il y a plus : le prosateur du quin-

[1] Bibl. de l'Arsenal, 226. Nous voulons donner ici toutes les rubriques de ces deux romans que nous retrouverons imprimés dans nos incunables sous le titre de *Garin de Montglane*, mais avec des développements beaucoup plus étendus.

I. Ernaut de Beaulande. Comment les quatre enfans Guarin de Montglenne se partirent de leur pere et de leur mere pour cerchier chascun son aventure. — Comment Hernault fut reçu en Acquitaine et comment la ville et seignourie lui fu délivrée. — Comment Hernault d'Acquitaine conquist Beaulande et Fregonde la pucelle. — Comment Hernault d'Aquitaine fut mis en prison par Hunault que Robastre tua, et delivra depuis de la prison Hernault. — Comment Hernault fut mis en prison en Acquitaine à la requeste des amis Hunault qui l'accuserent à justice de l'avoir occis. — Comment Fregonde la pucelle s'en parti de la tour de Belande avecque Robastre qui la perdi en alant en Acquitaine querir Hernault. — Comment Fregonde pourchaça la delivrance de son amy Hernault et de Robastre le gayant. — Comment Robastre fut estably à ferre le champ contre les deux trahitres qui furent par lui desconfis. — Comment Robastre le gayant desconfist Frommont en champ, et Foucart pria mercy et fut pendu comme trahitres. — Comment Fregonde la pucelle fut baptisée, et comment Hernault l'espousa à grant solempnité en Acquitaine la cité, presens son oncle et son frere.

II. Renier de Gennes. Comment Renier et Gerart oïrent nouvelles de la conqueste et du mariage de leurs freres. — Comment Charlemagne donna à Renier la cité de Gennes dont il fu puis signeurs. — Comment Regnier, le fils Garin de Montglenne, fut receu en la cité de Gennes, et comment il prit bataille contre Sorbrin de Venise. — Comment la demoiselle Olive ala voir Regnier en son logis acompagnée noblement. — Comment Regnier ala deffier Sorbrin de Venise en son fief, et print jour pour combatre. — Comment Sorbrin de Venise fu desconfist par Renier de Gennes, presente la pucelle Olive qu'il espousa après et fust duc et seigneur du Gennevois. — Comment Regnier desconfist

I PART. LIVRE III, CHAP. III.

Et même certains couplets en vers peuvent être conservés dans un roman en prose.

zième siècle a poussé la complaisance jusqu'à nous transcrire un couplet en vers de chacun des deux poëmes qu'il s'était proposé de traduire. Ces couplets sont l'un et l'autre en vers de douze syllabes, et nous paraissent appartenir à la seconde moitié du treizième siècle. Nous les croyons absolument inédits [1], et avons éprouvé en les trouvant cette joie dont nous parlions tout à l'heure.

Le même manuscrit nous fournit d'autres richesses. Après une version en prose de *Galien le Restauré* (qui est certainement une des plus anciennes connues jusqu'à ce jour), nous y lisons une très-longue traduc-

Sorbrin le gayant en champ en la presence de Olive et autres. — Comment Regnier espousa Olive notablement. — Cy fine l'histoire de Regnier de Montglenne duc de la cité de Gennes. (Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226.)

[1] Voici le texte de ces deux couplets :

Si tost comme l'ostesse sceüt la venue Arnault,
Tart li est que le sacent Gautier et Thevenault.
Ne le tenist secret pour tout l'or de Haynault.
Aussi bien le cella, puis que dire le fault,
Que prestre son sermon quant est en l'escaffault.
Les voisins s'asamblerent sans faire aucun default.
Qui lors veist arriver Katherine et Mahault,
Ysabel et Perrette, Gertrus et Guynehaut
Et d'aultres plus de ·XV· qui parlerent si hault
Qu'assez de gens y vindrent pour livrer ·I· assault :
Arnault s'en effroya, le nobile vassault.
De table se leva, par dessus fist ung sault ;
Puis vint à la fenestre regarder le debault
Du peuple qui crioit de joyeux cuer et hault :
Où est nostre nouvel sire, montrez nous le, Thibault,
Car plus n'obéirons à ce bastart Hunault.
(*Ernaut de Beaulande*, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226.)

Entre l'ost des paiens et Gennes la cité,
En l'ombre d'un grant ourme de vielle antiquité,
Mena Regnier Olive pour soy estre aquité.
Puis lui dist : « A Dieu, belle, par moult grant ami[s]té
Qui me doint pacience en ceste adversité.
— Et à vous tel puissance, force et habileté
Que le gayant puissiés avoir suppedité
Qui est greigneur de vous sans nule equalité.
D'un tel homme combattre est grande niceté
Se Dieu le tout puissant qui prist humanité
Ou ventre virginal par sa grant dignité,
Ne vous a de sa grace aujourduy visité,
Je suis morte et vous mort. » Lors pleure de pitié.
(*Regnier de Gennes*, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F, 226.)

tion de la fameuse chanson de *Macaire*, à laquelle M. Guessard a récemment consacré la plus savante et la plus spirituelle de toutes les préfaces. Notre savant maître n'a pas connu cette traduction du quinzième siècle, qui lui fournirait peut-être, quant aux personnages et à l'action de son poëme favori, de fort utiles renseignements, et ces très-précieuses variantes dont il faut tenir compte dans l'histoire d'une légende [1].

On voit, par tout ce qui précède, qu'il ne faut rien mépriser ici-bas... pas même les romans en prose des quatorzième et quinzième siècles. Ce sera la moralité de ce chapitre.

CHAPITRE IV.

LES INCUNABLES.

Physionomie générale des incunables.

Vous les connaissez, tout au moins par les imitations qu'on en fait aujourd'hui, vous les connaissez ces *Livres d'heures* de Simon Vostre et de Vérard. Ils ont fait la joie et l'orgueil de nos pères à la fin du quinzième siècle et durant tout le seizième. Pour les

[1] « Comment Charlemagne envoya demander et querir femme en Grece pour ce que l'autre estoit trespassée. — Comment Charlemagne de France trouva Segenax le nain coucié nu à nu emprès sa [nouvelle] femme Sibile. — Comment Aulbery de Mondidier fu occis traitreusement en la forest de Bondis ou convoy de Sibile la reine de France. — Comment Sibille la royne s'en parti de la forest et vint à port de salvacion par ung charbonnier qu'elle trouva par aventure. — Comment la mort de Aulbery fut sceue par son levrier qui n'avoit que mangier. — Comment Macaire fut condamnez par la sentence des pers et barons françois à combatre le blanc levrier en l'isle de Nostre Dame de Paris devant le peuple, et fut Maquaire vaincu. — Comment Sibile, la noble royne, acoucha d'ung fils qui fu nommé Louys et qui tint l'Empire après Charlemagne son pere, » etc.

avoir vus une seule fois, on se les rappelle toujours. On garde involontairement sous son regard ces bois grossiers servant d'encadrement au texte gothique, ces Danses macabres, ces Sibylles naïves, cette « Image du corps humain » gravée sur la première feuille, ces calendriers ornés de préceptes d'hygiène, mais surtout l'aspect général de ces livres compactes, de ces illustrations au trait et où l'encre n'est pas épargnée, cette physionomie, enfin, tout à la fois triste et charmante, candide et austère. Au moment où nous allons parler de nos romans imprimés, souvenez-vous de ces *Livres d'heures* avec lesquels ils ont plus d'une analogie.

Nous sommes, si vous le voulez bien, à Genève en 1478; entrons dans cette sorte d'atelier où l'on pratique depuis peu de temps une invention encore toute nouvelle, qui vient des bords du Rhin et à laquelle sont vaguement attachés les noms de Gutenberg et de Schœffer. Voici une presse, voici des *formes*, voici des casiers pleins de caractères mobiles; c'est une imprimerie enfin, et voici que le patron s'apprête à placer lui-même un livre nouveau sous cette presse encore imparfaite et grossière. Demandons-lui la permission de lire tout au moins le titre de cet in-folio en lettres gothiques : c'est le *Roman de Fierabras le géant*.

Cent presses seront bientôt occupées à répandre dans le monde vingt autres romans tout pareils. Et c'est précisément cette nouvelle forme de nos anciennes épopées que nous nous proposons d'étudier ici avec quelque détail.

Prenons donc entre nos mains tous les romans qui ont été alors appelés aux honneurs de l'impression, ceux dont la popularité puissante a attiré le regard

Statistique de nos romans imprimés, comparée avec celle de nos romans manuscrits soit en vers, soit en prose.

de nos premiers imprimeurs. Et constatons tout d'abord que beaucoup de nos anciennes épopées sont restées en chemin et ne sont pas arrivées, vivantes, jusqu'aux confins du quinzième et du seizième siècle. Nous possédons environ CENT romans en vers; CINQUANTE environ ont été traduits en prose dans les manuscrits; VINGT-CINQ seulement, sous cette dernière forme, ont été jugés dignes d'être vulgarisés par la presse. Et la *Bibliothèque bleue,* qui au dix-septième siècle n'en admettait plus que DIX OU DOUZE environ à jouir des faveurs de son papier gris et de ses illustrations grossières, la *Bibliothèque bleue* aujourd'hui ne répand plus guère que les *Quatre fils Aymon*, *Fierabras*, *Galien restauré* et *Huon de Bordeaux*. Notez que la proportion précédemment établie est d'une exactitude réelle et que nous sommes en mesure de la justifier avec une rigueur presque mathématique.

En d'autres termes, sur quatre romans en vers, sur quatre chansons de geste qui avaient, sous saint Louis ou sous Philippe le Bel, conquis un certain succès, deux seulement ont été mis en prose aux quatorzième et quinzième siècles, un seul figure dans la liste de nos incunables[1].

Mais voici que, sur notre table, on a placé dans un bel ordre les plus anciennes, les meilleures éditions de tous nos romans imprimés[2]. Il est temps de les ouvrir.

[1] Pour se convaincre de l'exactitude de ces calculs, on peut se reporter à la liste complète des chansons de geste que nous avons donnée p. 179 et à celle des romans en prose manuscrits qui se trouve au commencement du chapitre précédent. On comparera cette double énumération avec celle qui sera l'objet de la note suivante, et l'on possédera ainsi presque tous les éléments de la question.

[2] Nos observations porteront sur les romans suivants que nous avons tous tenus entre nos mains, et dont nous avons analysé ou lu les différentes éditions : 1° *Beufves d'Hanstonne.* — 2° *Le Chevalier au cygne.* — 3° *La Conqueste de*

Nos romans incunables se divisent en deux classes, suivant qu'ils sont gothiques ou non.

A première vue, ils se divisent en deux grandes classes, suivant qu'ils appartiennent ou non à la période « gothique » de l'histoire de notre imprimerie. Les livres de la première famille sont de beaucoup les plus intéressants. L'époque de leur vogue peut-être fixée entre 1480 et 1530, et le plus grand nombre peut-être ont été imprimés durant les cinq premières années du seizième siècle : les années 1501 et 1503 méritent une mention spéciale. Les deux centres de fabrication, c'est Paris, c'est Lyon ; les éditeurs qui ont le plus abondamment exploité cette mine, ce sont, à Paris, les Antoine Vérard, les Alain Lotrian, les Jean et Nicolas Bonfons, les Jehan Trepperel, les Jehan Jehannot, les Michel Lenoir, les Niverd ; ce sont, à Lyon, les Pierre de Sainte-Lucie. Nos romans ont fait la fortune de tous ces zélés et savants éditeurs.

Caractères extrinsèques de nos romans imprimés.

« Leurs titres ont toujours quelque chose de rare ; » nous ne parlons ici qu'au point de vue typographique. Il fallait créer cette chose inconnue dans les manuscrits, le *titre :* nos imprimeurs y ont mis toute leur imagination. Ils ont joué habilement avec l'encre noire et l'encre rouge, grâce à la facilité de ces deux tirages qu'on pratique encore de nos jours. Tantôt, comme dans la *Conqueste de Trébisonde*, ils ont alterné les deux encres ligne par ligne [1] ; tantôt, comme

Trebisonde. — 4° *Doolin de Mayence.* — 5° *Fierabras.* — 6° *Galien restauré.* — 7° *Gerard d'Euphrate.* — 8°-11° *Guerin de Montglane* (contenant en réalité les romans d'*Ernaut de Beaulande*, de *Renier de Gennes*, de *Girard de Viane* et de *Roncevaux*). — 12° *Huon de Bordeaux.* — 13° *Jourdain de Blaives.* — 14° *Mabrian.* — 15°-16° *Maugis d'Aigremont et Vivien son frere.* — 17° *Meurvin fils d'Ogier le Danois.* — 18° *Milles et Amys.* — 19° *Morgant le Geant.* — 20° *Ogier le Danois.* — 21° *Les quatre fils Aimon ou Renaud de Montauban.* — 22° *Valentin et Orson,* etc. Il faut remarquer que le *Chevalier au cygne* correspond à plusieurs de nos anciens romans et que *Galien restauré* renferme en partie le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem.*

[1] Édition d'Alain Lotrian, sans date.

dans le *Guerin de Montglane* et le *Huon de Bordeaulx* de Jean Bonfons [1], le *Mabrian* de J. Niverd [2], le *Maugis d'Aigremont* de Jehan Trepperel [3], les *Quatre fils Aymon* d'Alain Lotrian [4] et dans vingt autres éditions, ils ont entrelacé bizarrement le rouge et le noir, sans autre règle que leur caprice, en ayant soin seulement de faire honneur de la première de ces couleurs aux noms de leurs héros et de leurs héroïnes. Ce titre est écrit d'ailleurs en caractères gothiques de proportions majestueuses; tout au moins les deux ou trois premières lignes sont-elles de nature à satisfaire les yeux les plus difficiles. Au-dessous s'épanouit un bois très-grossier qui fort souvent est le même dans les livres de plusieurs éditeurs. Il est deux *sujets* que nous avons eu le désespoir de retrouver chacun en tête de plusieurs romans; l'un représentant un chevalier fort empanaché à la tête de ses gens, et qui orne les premiers folios de la *Conqueste de Trébisonde* [5], de *Galien restauré* [6], de *Mabrian* [7]; l'autre, qui nous paraît figurer assez grossièrement l'entrée triomphale de Charles VIII à Naples, et qui se trouve dans le *Fierabras* de Nic. Bonfons, dans le *Huon de Bordeaulx* de Jehan Bonfons, etc., etc. Au bas du titre se trouve presque toujours le nom de l'éditeur avec son adresse fort détaillée : « On les vend à Paris, en la rue Neufve Nostre Dame à l'enseigne de l'escu de France par Alain Lotrian [8]. » « On les vend à Lyon, en la maison de Pierre de Sainte-

[1] Le texte en fut achevé en 1454.
[2] Édition de 1530.
[3] Édition de 1527.
[4] Sans date.
[5] Édition d'Alain Lotrian, sans date.
[6] Édition sans date, de veuve Jehan Trepperel et de Jehan Jehannot.
[7] Édition de Jacques Niverd, 1530.
[8] *Conqueste de Trebisonde*, s. d.

I PART. LIVRE III, CHAP. IV.

Lucie[1]. » « On les vend à Paris joignant la premiere porte du palays en la bouticque de Jacques Nyverd, imprimeur et libraire[2]. » Néanmoins cette formule, où ne se trouve encore aucune date, fait défaut dans un certain nombre de nos romans imprimés, parmi lesquels il convient de signaler le *Mabrian*, d'Alain Lotrian et Denis Janot; l'*Ogier le Danois*, des mêmes éditeurs[3], etc., etc. Quelquefois un encadrement, assez semblable à celui de nos *Livres d'heures*, enveloppe gracieusement tout le texte et lui donne une nouvelle richesse[4]. Rien n'est alors plus attirant que ce premier feuillet, et c'est souvent le plus agréable à lire.

Quant à ce que les imprimeurs contemporains appellent « un faux titre », nous n'en avons trouvé d'exemple que dans le *Mabrian* de 1530.

Leurs formats.

Trois formats ont été adaptés à nos romans : le petit in-folio que l'on peut considérer comme le plus ancien; l'in-octavo qui est le plus commode; l'in-quarto qui est le plus fréquemment employé, et auquel la *Bibliothèque bleue* n'a pas craint de donner une consécration populaire. Quel que soit leur format, nos incunables gothiques ont été imprimés tantôt à deux colonnes, tantôt en lignes courantes, mais toujours en caractères compactes, et avec la préoccupation évidente de faire tenir le plus de matière possible sur le moins de papier possible. N'oublions pas que, malgré leur luxe apparent, on a toujours prétendu en faire des livres à bon marché. Leur papier est médiocre, leurs marges offrent aux yeux peu de champ pour le

[1] *Fierabras.*
[2] *Mabrian* de 1530.
[3] Sans date, l'un et l'autre.
[4] Il faut citer surtout l'édition de la *Conqueste de Trebisonde*.

repos dont ils ont tant besoin. En tête de chaque chapitre, les rubriques sont par bonheur encadrées dans un espace blanc qui distrait le regard [1]; rubriques en encre noire et qui ne méritent plus leur nom. Les chapitres commencent par des lettrines assez élégantes, qui sont conçues les unes dans lé goût gothique, les autres dans celui de la Renaissance. Les plus anciens textes ne sont point paginés, et sont seulement revêtus de *signatures* par Ai, Aii, Aiii, Aiv, Bi, Bii, etc. Mais bientôt la foliation est introduite dans nos romans imprimés [2]; un certain nombre sont en outre munis de titres courants qui en rendent la lecture infiniment plus commode [3]. Le *chiffre* des libraires éclate souvent au verso du premier ou du dernier feuillet, et ces prudents éditeurs ont soin, après les derniers mots du roman, après le bienheureux *Amen* qui les termine, d'inscrire une dernière fois leur nom, leur adresse et le titre exact de l'ouvrage dont ils viennent de nous faire subir la lecture [4]. Ces indications bibliographiques sont fort précieuses pour l'érudit, mais vraiment elles sont souvent d'une longueur désespérante et aussi ennuyeuses que le roman lui-même. D'ailleurs les libraires ne pensent point qu'à

Leurs indications bibliographiques.

[1] « *Comment le comte Guy de Maience ala chasser en une moult grant forest et comment, en voulant tuer ung cerf, occist un hermite.* » — « *Comment le conte fist veu à Dieu de demourer en l'hermitage après qu'il eust occis l'ermite*, » etc. etc. (*Fleurs des batailles Doolin de Mayence.*) Tantôt ces rubriques sont suivies de l'indication numérique des chapitres : « Chapitre I, II, III; » tantôt elles se réduisent comme les précédentes à un titre en forme d'interrogation.

[2] V. le *Huon de Bordeaulx* de Jean Bonfons.

[3] Il faut citer comme type le *Mabrian* de 1530.

[4] « Cy finist le rommant de Fierabras le géant imprimé à Geneve l'an de grace ·M.CCCC.LXX.VIII· le XXVIIIe· jour de novembre. » — « Cy fine la plaisante histoire de Maugist d'Aigremont, nouvellement imprimé à Paris par Jehan Trepperel... et fut achevé le ·X^e· jour de septembre M·CCCCC·XXVII. » — « Fin de la cronique et hystoire excellante du preux, vaillant et le nompareil chevalier Mabrian roy de Jerusalem et de Inde la majour, fils du noble roy de Hierusalem Yvon, lequel fust filz de Regnault de Montauban, en laquelle est

I PART. LIVRE III, CHAP. IV.

Leurs tables analytiques.

leurs intérêts et gratifient leurs lecteurs de tables assez complètes, ou comme ils le disent de « *briefves recollections par chapitres* » de toutes les matières contenues en leurs volumes. Ces tables occupent presque toujours les premiers feuillets de nos romans dont elles reproduisent purement et simplement les précieuses rubriques [1]. Puis, ces romans sont *illustrés*, et on a pensé à cet immortel attrait de la peinture et du dessin qui séduit tous les hommes, et particulièrement le peuple. Du reste, on ne s'est pas mis en grands frais. O naïveté de ces dessins rustiques! O candeur des bonnes âmes qui les admiraient! Il faut voir ces chevaliers terribles vissés sur leurs longs chevaux avec la lourdeur des costumes du temps de Charles VIII et de Louis XII. Il y a vingt ou trente *illustrations* par volume, mais on ne se gêne pas pour reproduire quatre ou cinq fois la même dans le même volume, et fort souvent il arrive que les dessins n'ont aucun rapport avec le texte [2]. On fait servir tous ses vieux *bois*. Et c'est ce qui se fait encore, hélas! dans les livres illustrés de nos jours : *Nil sub sole novum*.

Leurs *illustrations*.

Et maintenant, laissons-les, ces incunables gothiques que nous avons essayé de photographier dans les pages qui précèdent, laissons-les en contemplant

comprins la mort et martyre des preux chevaliers Alard, Guichard et Richard, et leur cousin Maugis, lequel fut pape de Romme, ensemble les prouesses de Gracian filz bastard dudit Mabrian et de la belle Gracianne faé. Avec les faits chevalereux du preux et hardiz chevalier Regnault filz dudit Mabrian et de son espouse la royne Gloriande. Et fust achevé d'imprimer à Paris le .XX[e]. jour de janvier, l'an ·M.CCCCC.XXX· par Jacques Niverd, imprimeur et libraire tenant sa bouctique joingnant la premiere porte du palays du costé de la grant salle. » Comme on le voit, ces indications bibliographiques renfermaient un nouveau résumé du roman dont ils répétaient le titre.

1 Certains éditeurs, par économie sans doute, nous ont privés de ces tables, notamment Alain Lotrian et Denis Janot pour leur *Ogier le Danois*, Jean Bonfons pour son *Guerin de Monglane* sans date, etc.

2 Voyez la *Conqueste de Trebisonde* où la chose est frappante.

une dernière fois leur écriture gothique, tantôt calquée sur celle du treizième, tantôt sur celle du quinzième siècle, et leurs titres bigarrés, et leurs dessins précieusement grossiers. La Renaissance, d'ailleurs, ne devait pas toujours tolérer ces vestiges d'un autre âge; elle imposa à nos romans une autre forme typographique. De là une seconde classe, un second type de romans imprimés. L'écriture gothique a été complétement chassée de tout le texte, des rubriques, du titre. Tout est romain. Le titre, en belles capitales presque elzéviriennes, est en forme de pyramide renversée. Les dessins sont encadrés dans une ornementation de la Renaissance : cariatides, acanthes, chimères, etc. *Gerard d'Euphrate*, publié en 1549, est le type le plus parfait de ces nouveautés. Mais on ne put toujours consacrer à nos romans tant de luxe, ni faire tant de frais pour eux. De là un troisième type, une troisième famille : ce sont ces romans de la fin du seizième siècle, du commencement du dix-septième, qui ont déjà toutes les apparences de la *Bibliothèque bleue* dont ils sont la véritable origine. Voulez-vous avoir une idée exacte de ces romans à bon marché : ouvrez les livres édités à Troyes par Nicolas Oudot, le *Morgant* et le *Mabrian* de 1615, l'*Ogier* et le *Meurvin* de Nicolas Bonfons en 1583, et aussi les éditions des Rigaud de Lyon....

Physionomie de nos romans quand ils ne sont pas imprimés en caractères gothiques.

Mais jusqu'ici nous n'avons fait connaissance qu'avec la physionomie tout extérieure de nos romans : il ne faut pas seulement les juger sur la mine.

Leurs titres, que nous ne voulons plus examiner en bibliographe, mais en critique, nous donnent une première idée de leur style. Ces titres sont de véritables réclames, pour ne rien dire de plus; rien ne ressemble davantage à ces effrontés *boniments* que

Caractères intrinsèques de tous nos romans imprimés. Charlatanisme et réclames de leurs éditeurs.

les charlatans débitent sur les tréteaux de la foire. Tout ce qui peut réveiller le plus vivement l'engourdissement des lecteurs est mis en œuvre avec de singulières longueurs de parole : Approchez, approchez : vous allez entendre « la *Conqueste du très-puissant empire de Trebisonde et de la spacieuse Asie*, en laquelle sont comprises plusieurs batailles tant par mer que par terre ; et maintes triomphantes entrées de villes et prises d'icelles, decorées par style poétique, et aussi de belles descriptions de pays avec des contes d'amour qui n'ont jamais été lus jusqu'ici [1]. » Préférez-vous le *Roman de Fierabras le Géant?* Voici, voici « la conqueste du grand roi Charlemagne des Espagnes avec les faits et gestes des douze pairs de France et du grand Fierabras, et le combat fait par lui contre le petit Olivier qui le vainquit ; et des trois frères qui firent les neuf espées dont Fierabras en avoit trois pour combattre ses ennemis, comme vous l'orrez ci après [2]. » Il y a de quoi faire venir l'eau à la bouche, n'est-ce pas ? Mais que direz-vous, ô lecteurs, de « la tres plaisante histoire de Maugis d'Aigremont et de Vivien son frere en laquelle est contenu comment le dit Maugis, à l'aide d'Oriande la fée, son amie, alla dans l'île de Boucart où il s'habilla en diable ; comment il enchanta le diable Raouart et occit le serpent qui gardoit la roche, par laquelle chose il conquist le bon cheval Bayard et aussi conquesta le geant Sorgalant [3]? » « Approchez, approchez : nous possédons dans nos magasins de quoi satisfaire les goûts les plus difficiles ; nous avons un vaste assortiment de fées, d'en-

[1] C'est le titre exact de la *Conqueste de Trebisonde*, d'Alain Lotrian, sans date.

[2] C'est le titre textuel du *Fierabras* de Nicolas Bonfons et c'est encore celui de la *Bibliothèque bleue* en 1865.

[3] *Maugis* de J. Trepperel, 1527, in-4° goth.

chanteurs, de chevaliers, de nains, de géants, de batailles, de tournois, de coups d'épées, de coups de lance, de contes d'amour, de conquêtes et de beaux faits d'armes, de miracles et de merveilles de toute sorte, de rois et d'empereurs, de reines et de princesses belles comme le jour, le tout revu, corrigé, augmenté et orné de belles figures. Approchez [1]. »

Prologues des romans.

Laissons-nous donc séduire et lisons ces œuvres merveilleuses : « N'oubliez pas de lire mon prologue », nous dit l'auteur de maint roman. Lisons le prologue.

Le plus souvent l'auteur se contente d'indiquer ses sources : « Nous trouvons *ès chroniques anciennes* que le noble et vaillant roy Pepin espousa et prit à femme Berthe de grant renommée [2] », etc. etc. Quelquefois, comme les anciens jongleurs de bonne mémoire, il discrédite ses confrères : « Autrefois a esté faict un roman auquel n'avoit point le quart des faits du dit *Galien.* » Et de même il a l'impudeur de déclarer à ses lecteurs décidément trop crédules qu'il a, lui, consulté les vieilles chroniques; il ressuscite le vieux mensonge des chroniques de Saint-Denis, mensonge usé depuis trois siècles : « J'ai tant fait que j'ai trouvé LES VIEILLES CRONIQUES FRANÇOISES *lesquelles estoient à Saint-Denis en France et en ai composé cestuy beau livre* [3]. » Tout l'avantage, ajoute-t-il avec une vanité satisfaite, est donc de mon côté : « J'ai remys cette histoire en estat, tellement que *si tu la conferes avec ces vieux et lourds exemplaires qui ont eu leur cours jusqu'à present*, tu la trouveras repurgée de tous erreurs, restituée selon la verité des anciennes annales et autres

[1] Rien n'est exagéré, et la plupart des expressions précédentes sont textuellement empruntées aux titres de nos romans du seizième siècle, que nous avons tous relevés avec soin.

[2] Prologue de *Valentin et Orson*, Lyon, Rigaud, 1605.

[3] *Galien restauré*, Lyon, Rigaud, 1575.

fidelles historiens et ornée d'un elegant et fluide langage[1]. » Vous vous attendez peut-être à des merveilles de la part d'un éditeur qui fait de si belles promesses : ce libraire (ô immortalité des jongleurs!) n'a fait que reproduire textuellement les éditions précédentes.

D'autres étaient plus candides... Si j'ai si bien réussi le présent ouvrage, disaient-ils, c'est qu'on m'a payé en belle et bonne monnaie : « Vous avez maintes fois ouy dire que pour faulte d'argent sont demeurez maints beaux édifices à parfaire; et pour tant que j'ay esté bien payé » j'ai fait d'excellente besogne[2]. Voilà un auteur qui ne se piquait pas de désintéressement. D'ailleurs, il est bien certain que ces traducteurs du seizième siècle n'étaient pas des aigles, et que c'étaient des scribes de pauvre espèce aux gages de tel ou tel libraire. Aussi se nomment-ils fort rarement dans le prologue de leurs œuvres : c'est dans le *Mabrian* de 1530 que nous avons à peu près trouvé la seule mention de ce genre : la postérité pourra savoir que les auteurs de cette compilation s'appelaient Gui Bounay et Jean Lecœur[3].

Quelle que soit la médiocrité et l'inutilité de ces prologues, nous les préférons aux prologues savants, aux prologues philosophiques qui abondent, hélas! dans nos romans du seizième siècle. C'était le temps du pédantisme, et nos auteurs tenaient à être de leur temps. Dès 1478, l'auteur du *Fierabras* nous élève aux hauteurs du beau style : « Saint Pol, docteur de verité, nous dit que toutes choses reduites par escript

[1] *Les Quatre Fils Aimon*, Lyon, Fr. Arnoullet, 1573.

[2] *Galien restauré*, Lyon, Rigaud, 1575.

[3] « Et qui voudra savoir les noms de ceulx qui ont dressé le present livre et compillé, maistre Guy Bounay, licencié es loix, lieutenant du baillif de Chastelroux, l'a commencé. Et a esté achevé par noble homme Jehan Lecueur es-

sont à nostre doctrine escriptes, et Boèce, etc. » Le traducteur de *Doolin de Mayence*[1] est plus long : il entreprend dans son prologue toute une théorie des origines de la noblesse. Il établit en doctes termes qu'il y en a deux, et deux seulement : le sang, la vertu. Il décerne à Adam le titre de *premier noble*, et il en arrive péniblement à parler « du très-fidèle, loyal et hardy Doolin : *quem non solum excellentia generis, sed mores virtutesque nobilitant.* » Ce style sent déjà sa Renaissance de cent lieues; mais nous avons mieux encore, et, sans parler du translateur de *Mabrian*[2], qui parle « des ténébreux anglets de son petit entendement » et de nos ancètres qui « ont basty et fondé par ferme stabilité et incorruptible bastiment les vrays fondemens, qui ont mis et inséré sus l'immobile pierre d'entiere noblesse les colonnes et pilliers de tout honneur, » sans parler de ce bavard, on trouve dans l'auteur de la *Conqueste de Trebisonde* un type de pédant si admirable, si parfait, qu'on ne saurait rien lui opposer. Écoutez plutôt le commencement de son prologue : « Le largiteur de lumiere celeste, Apollo, par premiere estincele d'amour offrist son cueur à la tres belle Daphné, laquelle florissant en virginité immaculée, depuis que le vouloir des Dieux l'eust muée en tousjours verdoyant laurier, que iceluy Apollo choisist pour son espçcial arbre, lui donna le tiltre de superatrice victoire et ne permist qu'aux triumphateurs et imperissables poëtes de la porter. » Et il y en a fort long dans ce style. Ah! nous sommes bien loin, bien loin du début de la *Chanson de Roland*[3]!

cuyer, seigneur de Nailly en Puysange, estant à Paris pour les affaires de noble et puissant seigneur messire Regné d'Anjou... »

[1] Édition de Vérard, in-fol. goth., 1501.

[2] Édition de 1530, déjà citée.

[3] Quelquefois, dans ces *Prologues*, les auteurs ne nous laissent pas ignorer qui

Débuts et fin de nos romans imprimés.

Après ce prologue les auteurs, satisfaits de leur petit entretien avec leurs lecteurs, entrent décidément *in medias res;* quelques-uns imitent certains débuts de nos romans en vers et placent tout un printemps au commencement de leur livre : « A l'issue de l'yver, que le joly temps d'esté commence et qu'on voit les arbres florir et leurs fleurs espanyr, les oisyllons chanter en toute joye et doulceur[1]... » Quant aux derniers mots, quant à la fin de nos romans, on y trouve toujours ce souhait du paradis que déjà nous avons lu tant de fois dans nos chansons du douzième au quinzième siècle : « Seigneurs, qui ce present livre lirez, nous prierons Dieu et la benoiste Vierge Marie, qu'il nous doint grace de vivre en tres bonnes meurs par lesquelles nous puissions avoir, à la fin de nos jours, vie pardurable et la gloire celeste de paradis. Amen[2]. » La finale d'un seul de nos romans imprimés fait peut-être exception à la règle générale : c'est celle d'*Huon de Bordeaulx :* nous y apprenons que l'auteur prétendait suivre un original en vers; que son travail premier avait été achevé en 1454 et qu'il lui avait été commandé par deux puissants seigneurs, Charles de Rochefort et Hugues de Longueval[3]. Mais en général, si vous voulez d'utiles renseignements sur les sources et la date de nos romans, allez les chercher ailleurs que dans leurs dernières phrases.

leur *a commandé* leur prose. L'auteur du *Fierabras* de Genève (1478) nous apprend qu'il a composé son livre à la prière de Henri Bolomier, chanoine de Lausanne, etc.

[1] *Garin de Montglane,* de Jean Bonfons, sans date.

[2] *Quatre fils Aymon,* Lyon, Arnoullet, 1573.

[3] « Lequel livre et histoire a esté mis de rime en prose à la requeste et priere de monseigneur Charles, seigneur de Rochefort, et de messire Hues de Longueval, seigneur de Vaulx, et de Pierre Ruotte, lequel fut faict et parfait le vint neufiesme jour de janvier l'an 1454. Explicit. » (*Huon de Bordeaux,* de Jean Bonfons.)

Nous venons de déblayer le terrain, et pouvons maintenant étudier en eux-mêmes, dans leur agencement, dans leur fable, dans leur style enfin, ces romans dont nous connaissons tous les caractères extérieurs, dont nous avons lu les prologues, dont nous savons par cœur les premières et les dernières lignes.

Affabulation de ces romans. On peut les diviser en deux classes, les *traductions*, les *nouveautés*, les anciennes et les nouvelles légendes.

Au seul point de vue de leur affabulation, ces romans se divisent en deux grandes classes. Ou bien ce sont uniquement d'anciennes légendes qui ont été plus ou moins défigurées dans une traduction plus ou moins exacte ; ou bien ce sont des légendes toutes nouvelles, sorties tout fraîchement de quelque imagination du seizième siècle et le plus souvent destinées à compléter les anciens romans, à leur composer de formidables *suites*. Disons-le sans plus tarder : ces dernières légendes conquirent rapidement un plus grand succès que les autres. Quelques-uns de nos anciens romans, tels qu'*Ogier le Danois, Mille et Amys*, *Huon de Bordeaulx*, et *Doon de Mayence* durent être considérablement augmentés; des romans absolument nouveaux furent composés sur les dernières années ou sur les fils des anciens héros, et il faut citer la *Conqueste de Trébisonde, Mabrian* fils de Renaud de Mautauban et *Meurvin* fils d'Ogier le Danois. Notez que, d'après le nombre de leurs éditions, ces deux derniers romans ont peut-être été les plus populaires du seizième siècle. C'était toujours le même besoin de nouveautés qui tourmentait les imaginations françaises : les éditeurs s'empressaient de le satisfaire.

Nous aurons donc à examiner tour à tour les nouvelles et les anciennes légendes, sous les différentes formes qu'elles ont revêtues de 1450 à 1600.

I. LES TRADUCTIONS.

C'est dans leur style principalement que les anciennes légendes ont été modifiées. Encore faut-il obser-

ver que certains incunables sont beaucoup plus voisins que certains manuscrits en prose de l'énergie et de la fierté un peu sauvages de nos chansons de geste originales[1]. Vous rappelez-vous que, dans la traduction manuscrite de notre *Fierabras*, on avait singulièrement altéré le caractère de Floripas, fille de Balant? On en avait fait une pieuse et tremblante jeune fille, se jetant en larmes aux genoux de son père, pour le supplier de se convertir et de sauver sa vie terrestre, en recevant dans le baptême les espérances de l'éternelle vie. Tout au contraire, dans le *Fierabras* qui fut imprimé à Genève en 1478, Floripas est bien la même que dans le poëme original; c'est une vraie furie qui demande, avec des cris odieux, la mort de son propre père pour avoir le droit de se précipiter plus tôt dans les bras de Gui de Bourgogne, son ami : « Sire empereur, dit-elle, pourquoy mectés vous tant à faire morir celluy dyable? Il ne m'en chault s'il meurt, seulement que Guy de Borgongne soit mon espoux. » Mais le plus souvent ENTRE NOS DERNIÈRES TRADUCTIONS MANUSCRITES ET NOS PREMIÈRES TRADUCTIONS IMPRIMÉES, LA DIFFÉRENCE N'EST PAS SI TRANCHÉE, ET, EN TOUT CAS, LES PLUS RÉCENTES SONT CELLES QUI S'ÉLOIGNENT LE PLUS DE LA SIMPLICITÉ DES ANCIENS VERS. Cette proposition peut passer pour un axiome.

Les anciennes légendes sont de plus en plus défigurées.

Ogier le Danois n'a pas été calqué, on le pense bien, sur le poëme de Raimbert de Paris, ni même sur celui d'Adenès; mais on a pris pour base le poëme du quatorzième siècle, en vers de douze syllabes, que

[1] Il faut remarquer que, dans *Guerin de Montglane*, la trahison de Ganelon et la mort de Roland à Roncevaux ont été reproduites à peu de chose près d'après la *Chanson de Roland* et non d'après la chronique du faux Turpin. — Les *Quatre fils Aymon* sont généralement calqués avec beaucoup d'exactitude sur la chanson de geste et se terminent, comme dans la *Bibliothèque bleue*, par la mort de « saint Regnault. »

nous avons eu lieu de citer déjà plus d'une fois[1]. Et on a encore exagéré ce faux merveilleux, cette déplorable imitation de la mythologie celtique, ce culte ridicule des enchanteurs et des fées, qui a été le fléau mortel de notre poésie du moyen âge. Car notre épopée nationale a succombé sous les coups de ces fées que Perrault a rendues si malheureusement populaires. Certes, quand on lit l'*Ogier* du douzième siècle, on se demande comment les contes bretons et gallois ont pu pénétrer dans cette impénétrable poésie féodale, véritable forteresse qu'on eût pu croire à l'abri de toute attaque. Ogier, en effet, est le gros baron féodal, mal baptisé, demi-sauvage, brutal, charnel, farouche, et ayant, grâce au christianisme, des retours subits, des douceurs inespérées. Il lutte contre Charlemagne d'un front terrible, comme un taureau en rage; il faut que le ciel intervienne visiblement pour lui arracher un pardon qu'il refusait à l'Église et à la France. Géant vainqueur de géants, homme immense, personnification redoutable de la redoutable féodalité, jetant sur la royauté ou sur l'empire des yeux torves, il se calme tout au plus à la fin d'un poëme en onze mille vers, qui est presque uniquement consacré à l'histoire de sa colère. Et maintenant, voyez ce qu'en ont fait les imaginations efféminées et trop élégantes du seizième siècle; je vous préviens que vous allez lire du Perrault dans ces deux fragments que nous sommes forcé de faire passer sous vos yeux :

LA NAISSANCE D'OGIER.

« A l'heure de minuyt vindrent en la chambre où estoit l'enfant Ogier, six belles dames richement habillées, lesquel-

[1] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 190, 191, etc.

Continuations en prose de nos anciens romans. Exemples tirés d'*Huon de Bordeaux* et d'*Ogier le Danois*.

Mais là où éclate pleinement le triomphe de la féerie, de l'invraisemblable et de la mauvaise galanterie, là où les auteurs se livrent sans contrainte à tous les caprices d'une imagination déréglée, là où ils se permettent enfin d'abdiquer tout bon sens, c'est dans les nouvelles continuations, c'est dans les *suites* sans fin qu'ils ont fait subir à nos malheureux romans. Les écrivains de nos jours sont moins habiles à prolonger, à travers vingt volumes nouveaux, la matière trop élastique d'un premier roman qui a eu quelque succès. On a exploité, au seizième siècle, la vogue des *Quatre fils Aimon* et celle d'*Ogier le Danois*, avec cette même âpreté au gain, cette même opiniâtreté qu'on a reprochée à certains romanciers de nos jours.

Comme exemple très-frappant de ces continuations, de ces *suites*, citons *Huon de Bordeaux*, un des trois ou quatre romans qui sont encore aujourd'hui populaires dans les campagnes, et que la *Bibliothèque bleue* y a longtemps répandus.

Le poëme original se terminait par la réconciliation de Charlemagne et de Huon, grâce à la puissante intervention du nain Obéron qui retournait au ciel. Les

imitées de la *Divine Comédie*. Il raconte que sur la mer, dans une horrible tempête, Huon aperçut une toile qu'aucun orage ne pouvait déchirer; et dans cette toile criait Judas, qui vendit Dieu par un baiser. Et dans les déserts d'Abilant, le héros de ce singulier roman ne fait pas une rencontre moins étrange : « Si choisit ung tonnel de fin cueur de chesne, lequel estoit lyé et bendés de fortes bendes de chesne et alloit rondelant par le marchaiz, [ung grant marchaiz lequel duroit bien trois getz d'arc de long]... Moult se donna grandes merveilles quelle chose se povoit estre que ainsi véoit ce tonnel courre et racourre par le desert, bruyant comme une tempeste. Et ainsi que assez près de luy alloit passant, il ouyt une voix moult piteuse qui dedans le tonnel se plengnoit. Et quand il l'eut ouy par deux ou trois fois, il s'aprocha et dist: « Chose qui dedans ce tonnel es, parle à moi et me dis qui tu es ne quelle chose il te fault, ne pourquoi tu es là mis. » Et quand celuy qui là dedans estoit se ouyt ainsi conjurer, il respondist : « Sachez pour vérité que j'ay à nom Caïn, et fuz filz d'Adam et de Eve, et fuz celui qui occis Abel, mon frere. » (*Huon de Bordeaulx*, de Jean Bonfons, s. d., f° 168.) Ces deux épisodes ne se trouvent pas dans le roman en vers.

traîtres Gibouart et Gérard étaient pendus, et le héros de ce long roman, après avoir couru tant d'aventures, allait enfin se reposer un peu, près de sa femme Esclarmonde. Mais les continuateurs du seizième siècle ne le laissent pas jouir d'un long repos : « Marche, marche », lui crient-ils, et le vieux héros, bien qu'épuisé, se remet, pour leur plaire, à courir de nouveau les aventures d'un jeune homme.

... Voilà qu'il est assiégé dans Bordeaux par l'empereur ; il sort de la ville où il laisse Esclarmonde en pleurs et va chercher ailleurs du secours contre son trop puissant ennemi. Une épouvantable tempête le ballotte longtemps sur la mer où il rencontre l'âme de Judas dans un éternel orage. Il arrive au port de l'Aimant, il est vainqueur des Sarrasins, il triomphe d'un serpent monstrueux. Cependant sa ville est prise par les Français, et la pauvre Esclarmonde est faite prisonnière. On l'entraîne brutalement à Mayence ; par bonheur sa fille Clairette échappe à ce grand péril, et l'abbé de Cluny, son oncle, la met à l'abri dans son monastère. Huon ne sait rien de tous ces malheurs ; il est fort occupé au château de l'Aimant à tuer six terribles griffons et à conquérir les *pommes de jeunesse*. Un ange lui donne des nouvelles d'Esclarmonde ; il se remet en mer et arrive... à Tauris en Perse ; rend la jeunesse à l'amiral de ce royaume grâce à ses pommes merveilleuses ; convertit et baptise tous les Persans ; s'empare de la cité d'Angorie qui a été prise bien des fois déjà dans nos chansons de geste ; rencontre l'âme de Caïn dans les déserts d'Abilant où il va chercher, je ne sais trop pourquoi, je ne sais quelles aventures ; rentre dans la vie active en s'emparant de Coulandres ; accomplit dévotement son pèlerinage au saint Sépulcre, et enfin fait voile vers la

France. Il était temps qu'il arrivât. L'empereur, dont le neveu avait été victime d'une embuscade de l'abbé de Cluny, avait ordonné qu'Esclarmonde fût brûlée vive; mais Obéron, que le romancier s'est bien gardé de faire mourir trop tôt, est venu au secours de la femme d'Huon par ses deux messagers Gloriant et Malabron. Huon arrive à Cluny, rend avec une autre de ses pommes une jeunesse florissante à l'abbé qui méritait bien ce présent, et enfin se réconcilie avec l'empereur.

Et telle est la première suite d'*Huon de Bordeaux*[1] dans tous nos incunables.

... Cependant Clairette grandit; la voilà jeune fille, et belle, belle comme toutes les princesses de nos romans. Les rois d'Angleterre et de Hongrie, et Florent, fils du roi d'Aragon, prétendent à la fois à la main de cette incomparable merveille. Mais Clairette est enlevée par le traître Brohars, et rien ne peut consoler les Bordelais de cette perte. Brohars est rapidement puni : des brigands le tuent, puis se tuent entre eux. La fille d'Esclarmonde reste seule sur le bord de la mer, au milieu des cadavres de ces brigands et de Brohars. Le roi sarrasin de Grenade vient à passer près de ce rivage, par hasard, et emmène la pauvre Clairette captive sur sa grande nef. Un chevalier, Pierre d'Aragon, la délivre, et la conduit près de son roi. Or, c'était précisément ce roi dont le fils Florent était depuis longtemps amoureux de Clairette; nouvelles amours. Mais le père fait la sourde oreille : « Je ne te

[1] Ici se place un long épisode que nous ne compterons pas cependant pour une *suite*. Huon quitte de nouveau sa femme Esclarmonde et sa fille Clairette; il va rendre visite à Obéron. Un lutin qui a pris la forme d'un moine l'emporte en l'air jusqu'au pays d'Obéron, qui donne son royaume à Huon et à Esclarmonde et qui réconcilie son protégé avec Artus. Hélas! nous ne savions pas seulement que ces deux héros fussent brouillés.

donnerai Clairette que si tu es vainqueur de mon ennemi le roi de Navarre. » Vous pensez bien que Florent fut aisément vainqueur. Son père, alors, loin de tenir sa promesse, veut faire périr Clairette qui est encore une fois délivrée par Pierre d'Aragon et qui, enfermée dans une grosse tour, trouve enfin moyen d'en sortir avec son ami Florent. Les deux amants s'embarquent pour mettre la mer entre leur amour et la colère du roi; ils tombent au pouvoir des Sarrasins et sont enfermés au château d'Aufalerne. Par bonheur le châtelain Sorbarré devient leur ami et s'enfuit avec eux. Ils parviennent à rejoindre Huon de Bordeaux qui les marie.

Et telle la seconde suite d'*Huon de Bordeaux*. Remarquez que nous en sommes déjà à la seconde génération.

... Clairette meurt en donnant le jour à une fille nommée Ide. Florent, l'incestueux Florent, devient éperdûment amoureux de la pauvre enfant qui, grâce aux bons soins de Sorbarré, échappe à cet incomparable péril et « s'en va, dit le romancier, à l'aventure de Notre-Seigneur Jésus-Christ. » Elle se déguise en homme et devient l'écuyer de l'empereur d'Allemagne. Olive, la fille de l'empereur, se prend du plus ardent amour pour le prétendu écuyer qui du reste se couvre de gloire aux yeux de toute la chrétienté, qui délivre Rome, qui chasse les Sarrasins de l'Empire. Ide est *faite* connétable, l'amour de la belle Olive ne connaît plus de frein, l'empereur consent au mariage de sa fille avec le connétable. Vous vous demandez peut-être comment l'auteur sera sorti de cette péripétie scabreuse : on ne peut plus aisément. Dieu change le sexe d'Ide. Il a d'Olive un fils qui s'appelle Croissant.

Et telle est la troisième suite d'*Huon de Bordeaux*. Elle se rapporte à une petite-fille du héros primitif.

... Ide devient empereur et se réconcilie avec son père Florent. Pendant l'absence que cette réconciliation rend nécessaire, le gouvernement de l'empire est laissé à Croissant. Il n'était pas fort digne de cet honneur; car, à force de générosités mal entendues, il dissipe toutes ses richesses, et se voit forcé de s'enfuir avec un seul valet. Guimart de Pouille est élu pour gouverner Rome en sa place. Cependant Croissant va offrir ses services au comte Raimond de Provence que les Sarrasins assiégeaient dans Nice. Mais il tue le fils de Raimond et prend de nouveau la fuite. Après vingt autres aventures, il revient à Rome, où l'empereur Guimart le trouve un jour mourant de faim. Il a le bonheur de découvrir un trésor caché dont il livre le secret à son bienfaiteur : Guimart reconnaissant lui donne sa fille en mariage.

Et telle est la quatrième et dernière suite d'*Huon de Bordeaux* [1]. Vraiment, il était temps de s'arrêter. On était arrivé à la quatrième génération, ou, pour parler plus clairement, à l'arrière petit-fils de l'ami d'Obéron [2] ! !

[1] V. les différentes éditions d'*Huon de Bordeaux*, et surtout celle de Jean Bonfons, sans date.

[2] Les suites d'*Ogier le Danois* ne sont guère moins développées et pourraient aussi servir de type, si quelques épisodes ne se trouvaient pas dans les versions en vers du quatorzième siècle.

Le roi d'Angleterre a une fille, nommée Clarisse. Il vient en France avec elle et avec son sénéchal. La flotte du Sarrasin Brehier les surprend : le roi est tué. Le sénéchal échappe et conduit Clarisse à la cour de Charlemagne qui donne la princesse en mariage à Ogier le Danois. Peu de temps après, Ogier fait en Danemark un voyage pendant lequel il court les plus grands dangers. Le sénéchal d'Angleterre le fait passer pour mort, et demande à épouser Clarisse. Mais la trahison est découverte et le traître est puni. Cependant le Danois fait un pèlerinage en Terre sainte; il est poussé par le vent jusqu'au royaume de Babylone, et se met au service du soudan Noradin qui lui confie la garde de ses prisons où est enfermé Girard de Roussillon. Bientôt Ogier lui-même est fait prisonnier;

Romans entiers consacrés à de nouveaux héros : *Mabrian fils de Renaud* et *Meurvin fils d'Ogier*.

Mais nous avons parlé plus haut de ROMANS ENTIERS qui avaient été consacrés par nos auteurs du XVI[e] siècle aux fils des anciens héros, et nous avons notamment cité ceux de *Mabrian fils de Renaud de Montauban* et de *Meurvin fils d'Ogier*. Ils sont absolument conçus comme les suites d'*Huon de Bordeaux*. C'est le même enchevêtrement d'aventures ineffablement ridicules. Ces personnages dont on avait dû fabriquer jusqu'aux noms, atteignent, dans ces mauvais romans, les proportions de Charlemagne et de Roland : que dis-je? ils les dépassent. Meurvin et Mabrian luttent tous deux contre les meilleurs barons de France, qui ne peuvent pas seulement supporter leur terrible regard et s'enfuient. Le théâtre de leurs exploits est l'Orient qu'ils traversent et retraversent en conquérants. Mabrian va jusqu'aux grandes Indes et y meurt couvert de gloire; Meurvin ne remporte pas moins de victoires, et épouse la belle Matabrune qui est la bisaïeule de Godefroi de Bouillon. Les deux héros d'ailleurs se ressemblent étrangement; l'un et l'autre sont longtemps païens, l'un et l'autre se convertissent, l'un et l'autre vivent au milieu des fées : mêmes exploits de matamores, mêmes amours, mêmes aventures, dont nous n'osons pas imposer le récit à nos lecteurs [1].

mais il est délivré par son neveu Gautier, qui s'est emparé de Jérusalem malgré la trahison des Templiers, et qui a épousé la belle Clairette, fille du roi Morsan, après avoir combattu, sans le savoir, contre son père, Guyon de Danemark. Ogier, couronné roi de Babylone, cède ce royaume à Girard de Roussillon, qui dès lors prend le nom de Girard d'Euphrate; couronné ensuite roi de Jérusalem, il donne ce second royaume à son neveu et libérateur Gautier, et revient en France. C'est alors que la fée Morgue l'attire dans l'île d'Avalon et l'y retient deux cents ans dans ses bras, après lui avoir donné, grâce à un anneau magique, une jeunesse immortelle. Cependant Ogier obtient la permission d'aller passer un an sur la terre. Il retourne en France où tout l'étonne, où tout est singulièrement changé : il délivre le royaume des Normands envahisseurs, et au moment où il va épouser la reine de France, il est enlevé de nouveau par Morgue la fée, et transporté dans l'île d'Avalon. Il y est encore.

[1] Voici le sommaire de *Meurvin*. Meurvin est le fils d'Ogier et de la fée Morgue

Tels furent les procédés, ou plutôt les expédients auxquels eurent recours les romanciers du seizième siècle

dont les amours ont été longuement racontées dans la dernière partie du roman d'*Ogier le Danois*. Meurvin est doté par les fées, comme son père; mais la fée Gratienne déclare « qu'il subira une longue prison dont il ne pourra sortir que par le moyen d'un ermite dont la naissance aura coûté la vie à sa mère » (*sic*). La mauvaise fée enlève le petit enfant le soir même de sa naissance et le porte au milieu des Sarrasins; mais tout aussitôt elle perd sa puissance. On la prend pour la mère de Meurvin, on les conduit tous deux au roi Murmont qui se prend d'affection pour l'enfant et l'élève comme son fils. Meurvin reconnaissant sauve un jour la vie au bon roi dont il devient le grand chambellan; il triomphe du roi Morgalant, ennemi de son maître; marche de victoire en victoire; fait le siége de Babylone qui est inutilement défendue par Gautier le Danois et Huon de Bordeaux; met en pièces l'armée chrétienne; marche à la rencontre de Charlemagne qui, passant à Jérusalem, avait appris les exploits du Sarrasin Meurvin; fait prisonniers l'empereur de France et Gautier; tue Guyon de Danemark; ruine les espérances de la chrétienté... Et c'est alors seulement qu'un ange ordonne à la fée Gratienne de révéler au jeune triomphateur le secret de sa naissance. Alors, et tout d'une pièce, Meurvin se convertit; il épouse la fille du roi Murmont qui s'appelait Matabrune et abandonne les Sarrasins dont il était le principal appui. Mais il est surpris et jeté en prison. Robastre intervient comme le *Deus ex machina* et délivre Meurvin. Robastre remplissait d'ailleurs toutes les conditions du programme que la fée Gratienne avait tracé le jour même de la naissance de Meurvin; il avait vécu quelque temps dans un ermitage et sa mère était morte en lui donnant le jour. (*Meurvin*, édition de Nic. Bonfons, in-4°, sans date.)

— Voici le sommaire de *Mabrian*. Le romancier raconte tout d'abord la mort de Regnault de Montauban; puis le voyage des autres fils Aimon et de Maugis à Rome. Maugis fait dans la ville éternelle les plus beaux, les plus éclatants miracles; il rend à la vie le fils d'un sénateur, il prêche avec une rare éloquence, il séduit tous les Romains. Bref, on le fait cardinal, et bientôt il est pape. Charlemagne lui rend visite et c'est alors seulement qu'il est mis par hasard au courant de toutes les ruses dont Maugis s'est autrefois rendu coupable à son égard. Colère de l'empereur, justification de Maugis par le jugement de Dieu et l'épreuve de l'eau bouillante. Néanmoins l'enchanteur se démet de la papauté et suit Charles. Il prend Naples comme en se jouant. Mais Ganelon, à peu de temps de là, surprend Maugis, Alard, Guichard et Richard; il les étouffe dans une caverne, où les quatre chevaliers meurent martyrs. Ce crime est imputé à Charlemagne. Le roi Yvon de Jérusalem, fils de Regnault de Montauban, vient assiéger dans Tremoigne le roi de France aux abois. Naimes de Bavière fait enfin conclure la paix, et ainsi se termine la première partie du roman. — Mabrian est le fils du roi Yvon et de la belle Églantine. Les fées le dotent fort richement; mais il est volé par une esclave païenne, et confié aux soins de Mabrianne, fille d'un roi sarrasin. Ici commence le long récit des victoires du jeune héros : il conquiert pour les Sarrasins Babylone et Jérusalem; il abat aisément quinze géants l'un après l'autre; il aime tour à tour la belle Gracienne et la belle Gloriande. Enfin il reconnaît son père Yvon et va visiter à Trémoigne sa mère

pour conserver la vogue attachée à nos vieilles fictions épiques. Ils parvinrent tellement quellement à prolonger leur vie pendant un siècle ou deux. On peut du reste, parmi ces compilateurs ou ces traducteurs de dernier ordre, distinguer plusieurs écoles, s'il est permis de se servir d'un mot aussi pompeux. Tous ceux dont nous avons jusqu'ici analysé les œuvres appartenaient à l'école française : ils continuaient les traditions de leurs devanciers du quinzième et même du quatorzième siècle, se contentant d'emprunter aux contes bretons leur arsenal merveilleux d'enchanteurs et de fées. Cependant toute l'Italie retentissait de la gloire de l'Arioste, de Boiardo et de Pulci : l'*Orlando furioso* publié en 1516 avait conquis l'admiration universelle ; l'*Orlando innamorato* et le *Morgante* avaient aussi leur part dans l'enthousiasme et les applaudissements de ce peuple ami de la beauté. L'Italie nous avait pris tous nos vieux héros qui depuis plusieurs siècles étaient déjà populaires dans ses *Reali di Francia* et dans sa *Spagna istoriata ;* elle les avait revêtus de ses costumes éclatants, les avait enveloppés dans une atmosphère encore plus merveilleuse, avait célébré en style antique leurs exploits moitié carlovingiens, moitié celtiques, et leur avait donné une célébrité toute nouvelle, une popularité artistique. Roland même, notre Roland, dut à ces poëtes italiens

Églantine. Nouvelles conquêtes, cette fois au bénéfice des chrétiens. Mabrian s'empare une seconde fois du royaume de Jérusalem pour Charlemagne, et de celui d'Angorie pour Ogier ; il traverse la Perse, arrive aux Indes, est jeté comme Daniel dans une fosse aux lions d'où son fils Gratien le délivre fort opportunément ; il donne à ce bâtard le royaume de Simobar, à son fils légitime Regnault « le royaume d'Inde la majour », et, après avoir fait cette distribution d'empires, s'échappe en quelque sorte de sa gloire et s'impose comme pénitence un exil de dix ans. Il n'en sort que pour venir au secours de son fils Regnault dangereusement menacé, et meurt, comme il avait toujours vécu, en vainqueur. (*Mabrian* de J. Niverd, 1530.)

I PART. LIVRE III, CHAP. IV.

Nos romanciers du seizième siècle peuvent se partager en plusieurs écoles : écoles française et italienne.

de conserver sa réputation parmi les lettrés de France qui ne le connurent longtemps que d'après l'Arioste. C'est au milieu de ce singulier mouvement de la poésie italienne, au milieu de cet engouement sans pareil, au moment où vingt poëtes songeaient à donner des suites aux chefs-d'œuvre de l'Arioste et de Boiardo, quand Agostini continuait l'*Orlando innamorato*, quand Pescatore continuait l'*Orlando furioso*, c'est alors, disons-nous, que quelques esprits se demandèrent en France si l'on ne devait pas chercher les éléments d'un succès brillant et durable dans l'imitation des procédés de l'école italienne. Une œuvre nous est restée qui atteste cette préoccupation et qui répondit à ce problème : nous voulons parler du *Gerard d'Euphrate* publié en 1549 [1], et où nous ne voyons, pour notre part, qu'une sorte de poëme italien en prose française. Nous ne pensons pas d'ailleurs que cet essai ait beaucoup réussi, car le premier livre seul a paru [2]. Gérard d'Euphrate n'est pas, comme vous pourriez le penser, le même personnage que Girard de Roussillon ou que ce Girard de Fraite dont il est question dans la *Chanson d'Aspremont*. C'est le fils de Doon de Mayence, adopté plus tard par Girard de Roussillon. Sa naissance est annoncée par le nain Berfunes à Oriande la fée, reine de Rosefleur. Morgue veut faire mourir le merveilleux enfant qui est protégé par le souverain de l'Ile ténébreuse, par un roi-enchanteur nommé Aldeno. Ce prince, ce

Gerard d'Euphrate.

[1] « Le premier livre de l'histoire et ancienne cronique de Gerard d'Euphrate, duc de Bourgogne, traictant pour la plus part son origine, jeunesse, amours et chevaleureux faitz d'armes, avec rencontres et aventures merveilleuses de plusieurs chevaliers et grans seigneurs de son temps. Mis de nouveau en notre vulgaire françois. Pour Vincent Sertenas, libraire, Paris, 1549. »

[2] Il a eu cette singulière fortune d'être réimprimé... en 1783. (Paris, Moutard, 2 vol. in-12.)

magicien qui joue un grand rôle dans toute l'action, s'oppose efficacement aux mauvais desseins de la fée Morgue. L'ennemie de Gérard réclame inutilement contre Aldeno le secours de l'enchanteur Tartarin : Dieu sauve le fils de Flandrine et de Doolin de Mayence.... Nous nous arrêtons, étonnés que le papier supporte tant de sottises écrites. Mais il nous semble qu'il y a dans tout ce récit un parfum assez fortement italien : c'est une hypothèse, nous l'avouons, mais elle nous paraît raisonnable. C'est en vain que l'auteur se sert de nos vieux héros; c'est en vain qu'il commence son roman par « la description des trois illustres lignées de France » qui sont les trois gestes du Roi, de Doon et de Garin; c'est en vain qu'il prévient son lecteur qu'il a passé trente ans de sa vie à traduire « en nostre vulgaire un poëte wallon »; nous ne croyons ni à ce poëme imaginaire ni à l'origine lointaine de sa légende. L'auteur de *Gerard d'Euphrate* nous paraît un savant homme qui avait lu les poëtes italiens, qui avait lu également *Amadis* dont il parle dans sa préface [1] et qu'il imite dans une certaine mesure. A l'école italienne appartient encore, plus ou moins directement, le *Morgant le géant* que la Bibliothèque bleue répandait au dix-septième siècle avec *Fierabras* et les *Quatre fils Aimon* [2]. Le peuple préféra ces derniers, et eut raison.

[1] « Le peu d'accueil que l'on faisoit adonq des traductions de M. Seissel et illustrations de Jean Le Maire, me decouragea, et me fit cacher et mettre en layette mes mignutes *jusques à l'an* 1539 *que le gentilhomme des Essars fit revivre et reflorir par son* Amadis *les vieux chevaliers de la Grant Bretagne.* »

[2] *Morgant le géant*, édition de Lyon, Rigaud, 1613. — *L'Histoire de Morgant le géant et de plusieurs autres chevaliers et pairs de France, lequel avec ses frères persecutoient souvent les chrestiens et serviteurs de Dieu. Mais finalement furent les deux freres occis par le comte Roland; et le frere fu chrestien qui depuis ayda grandement à augmenter la saincte foy catholique comme entendrez ci-après*, Troyes, Nic. Oudot, 1625. — *Le second livre de Morgant*

I PART. LIVRE III, CHAP. IV.

École de la conciliation : *La Conqueste de Trebisonde.*

Cependant, avec un autre but et des procédés différents, une troisième école de romanciers avait révélé son existence. Certains esprits peu profonds s'étaient tenu à peu près ce langage : « Nous avons affaire à deux classes de lecteurs. Les uns sont savants et uniquement passionnés pour l'antiquité grecque et latine; les autres sont ignorants, et ont la faiblesse d'aimer encore avec un enthousiasme persévérant les héros des vieux romans français. N'y aurait-il donc pas moyen de plaire en même temps aux uns et aux autres? N'y aurait-il pas de conciliation possible, sur ce terrain, entre le style de l'antiquité et les fictions modernes? Pourquoi n'écrirait-on pas en beau style antique un roman dont tous les personnages seraient empruntés aux anciens poëmes? Il y a plus. Pourquoi, à côté des anges et des fées, n'introduirait-on pas une troisième famille de personnages merveilleux, c'est-à-dire les dieux et les déesses de l'ancien Olympe? La chose n'est pas impossible : tentons l'aventure. » Il se trouva en effet un romancier qui la tenta, et c'est à ce singulier projet de conciliation que nous devons le plus curieux peut-être et à coup sûr le plus bizarre de tous nos romans imprimés, la *Conqueste de Trebisonde* [1].

Le héros de ce singulier récit est Regnault de Montauban, mais l'affabulation et les personnages de toute cette action n'ont pas été moins *paganisés* que le style lui-même... Charlemagne donne un grand tournoi à Paris; Regnault y prend part sans se faire connaître et remporte le prix. Pendant ces fêtes, le prince de Savoie se prend à aimer ardemment la belle Cornine

le geant (contenant la trahison de Ganelon et la mort de Roland). Troyes, Nic. Oudot.

[1] Alain Lotrian, sans date.

et Maugis apparaît sous la forme de Mercure. Sur ces entrefaites, le roi de Cappadoce arrive en France, et défie les chevaliers français à la joûte : Regnault rabaisse l'orgueil de ce roi dont il est vainqueur. Un grand conseil alors se tient dans l'Olympe : Cupido, Vénus et Mercure se liguent contre Regnault de Montauban, contre ses frères et surtout contre l'enchanteur Maugis dont les dieux sont jaloux; Tisiphone est envoyée à la cour de Charlemagne pour y jeter le trouble dans tous les cœurs, et c'est alors que Ganelon va en Espagne préparer par sa trahison la catastrophe de Roncevaux. Cependant le prince de Savoie aime de plus en plus vivement sa mie Cornine qui lui demande le *carcan* de la belle Déiphile de Chypre; ce *carcan* a une vertu singulière : celle qui le porte est irrésistiblement aimée de tous ceux qui la voient. Le prince se lance énergiquement à la conquête de ce talisman. La scène se transporte en Chypre où Maugis combat contre Mercure et devient éperdument amoureux de Déiphile. Jusque-là il n'est guère question de Trébisonde, et Regnault de Montauban lui-même est laissé au second plan. Mais le voilà qui reprend le premier rôle. Il fait en Italie une expédition qui n'est pas sans présenter quelque ressemblance avec celle de Charles VIII. Il défait les armées combinées de Gênes, de Venise et du Saint-Siége; il donne à son frère Richard la belle Cornile, fille du duc de Gênes; il envoie des ambassadeurs au pape et fait dans Rome une entrée digne des triomphateurs antiques. Cependant Maugis court de grands dangers dans l'île de Chypre où il se consume d'amour pour Déiphile. Regnault s'embarque, arrive en Chypre, est vainqueur partout où il se présente, unit Maugis et Déiphile, et leur met sur le front la couronne de Chypre. C'est

alors seulement que le prince de Savoie remet le fameux carcan entre les mains de Cornine. Quant à Regnault, à l'infatigable Regnault, il court à de nouveaux exploits; il combat corps à corps avec le roi d'Éthiopie, et, après cette dernière victoire, est couronné empereur de Trébisonde. C'est le bon archevêque Turpin qui nous a laissé le récit de toutes ces merveilles : le romancier, du moins, l'affirme avec une audace qui nous paraît plus merveilleuse encore que toute la légende de son roman.

Mais c'est le style de la *Conqueste de Trebisonde* qui surtout défie toute comparaison. Sans doute, il est singulièrement choquant de voir lutter Cupido et Maugis; il est scandaleux de voir attribuer à l'action de Mercure et aux serpents de Tisiphone la défaite si profondément nationale de Roncevaux, et rien n'est plus méprisable que ce mélange de fables grecques, latines et celtiques avec des traditions françaises et chrétiennes. Néanmoins le style est encore un sujet d'étonnement plus vif... et d'ennui plus profond. Voulez-vous une description de lever de soleil : « Le rutillant filz de Yperion, rengnant les dorez frains jadis follement desirez par le presomptueux Phaeton, dejà rendoyt à toutes choses leurs propres couleurs noircies par la princesse des tenebres. » Préférez-vous un frais tableau de printemps ? L'auteur nous vante « le delicieulx temps moderé et attrempé soubz les deux cornes du celestiel thoreau alors que la deesse Cybelle despouillée de son glacial et gelide habit revest sa verdoyante et tres florissante robe ». Voulez-vous entendre une allocution au pape ? Écoutez la harangue du roi d'Angleterre : « L'Eglise militante, plus cler voyant, toy sien amy et afferme moderateur non soustenir la machine celeste, mais d'habondant avoir empire

la supraceleste court, planiere domination es mer et terre; et es craint et redoubté jusques aux phlegetontées abismes et, qui plus est, oultre splendeurs equipparables à la decorée face de la stelifere sphere, à bonne et evidente raison te attribue la faulx saturnine par laquelle tu peulx murtrir les degenerez enfans d'icelle eglise, te donne l'espoventable foudre d'anathenie (*sic*) qui es plus à craindre que celluy de Jupiter. » Imaginez un livre compacte, un long, un redoutable volume *tout entier* dans ce style, et pour surcroît de ridicule, émaillé de méchants vers, de rondeaux et de madrigaux.... imaginez cet ensemble et plaignez ceux qui sont condamnés à une telle lecture.

La Conqueste de Trebisonde, d'ailleurs, n'eut pas beaucoup plus de succès que *Gérard d'Euphrate* : ces deux tentatives avortèrent assez misérablement. Nos vieux romans et leurs *suites* demeurèrent en possession des sympathies du public. A la fin du seizième siècle, un petit nombre de romans survivaient encore avec quelque vigueur : nous savons leurs titres. C'étaient *Fierabras*, *Galien réthoré*, *Huon de Bordeaulx*, *Maugis d'Aigremont*, les *Quatre fils Aimon*, *Valentin et Orson*, *Mabrian*, et deux ou trois autres. Toutes nos autres fictions épiques étaient mortes, mortes à tout jamais. Les libraires Oudot à Troyes, Costé à Rouen, Rigaud à Lyon, répandirent bientôt par milliers les exemplaires à bon marché de ces romans qui avaient ainsi résisté au temps. N'oublions pas que ces petits livres populaires ne sont que la reproduction presque textuelle de nos romans du seizième siècle. Et tels sont les commencements, telles sont les origines de la *Bibliothèque bleue*.

Origines et commencements de la *Bibliothèque bleue.*

CHAPITRE V.

LA RENAISSANCE.

Caractère général de la Renaissance; rapidité avec laquelle on oublia toutes les origines poétiques de la France.

Nous ne savons pas si, dans toutes les annales de l'humanité, il est une époque que l'on puisse légitimement comparer à notre Renaissance. « Histoire d'une grande ingratitude, » tel est le titre qu'il faudrait donner à une histoire de cette singulière période. Et il est bien entendu que nous ne voulons ici nous placer qu'au point de vue strictement littéraire; nous n'aborderons à dessein ni la politique, ni la philosophie, ni la religion. On n'a jamais vu, suivant nous, une nation tout entière, que dis-je? un siècle tout entier, mettre autant de rapidité à oublier toutes ses origines intellectuelles, toutes les annales, toutes les gloires de sa littérature et de son art. Les lettrés du seizième siècle furent plus ignorants de notre ancienne poésie et en particulier de nos épopées nationales, que nous ne le sommes aujourd'hui après cinq ou six siècles écoulés. En quelques années on oublia trois ou quatre siècles; et, avec cette malheureuse ambition qui est le fait de tous les novateurs, on voulut reconstruire à nouveau toute la littérature française. Il faut nous représenter Ronsard et sa pléiade se précipitant, pleins d'ardeur, sur tous les chemins de l'intelligence avec la pensée bien arrêtée qu'ils sont les premiers à y entrer et que personne avant eux n'a connu le printemps ni les fleurs. Ils ne disaient même pas : « Tout est à refaire. » Ils disaient candidement : « Tout est à faire, » convaincus qu'avant eux il n'y

avait eu ni lettres ni lettrés, ni poésie ni poëtes. Existait-il un chef-d'œuvre incomparable qui s'appelait *la Chanson de Roland?* possédions-nous le trésor de cent épopées que nous enviaient toutes les autres nations chrétiennes? ils n'en savaient rien. Depuis Jésus-Christ c'était la nuit, c'était le noir : le jour, la lumière, la joie, l'amour, la grâce et la beauté ne se trouvaient qu'au-delà de la nuit du *Gloria in excelsis*. Ils remontèrent jusque-là, et se passionnèrent pour l'antiquité grecque et latine avec la plus ardente et la plus injuste de toutes les frénésies. Ce fut une épilepsie, ce furent des convulsions d'enthousiasme. On laissa les œuvres des poëtes et des chroniqueurs du moyen âge pourrir dans les manuscrits des bibliothèques délaissées; mais on mit en lumière tous les philosophes, tous les poëtes, tous les historiens de l'antiquité, et on les imita avec une servilité qui n'avait rien de glorieux. La vieille langue nationale elle-même ne fut pas sacrée pour les mains de ces réformateurs : ils la remirent sur le métier et la fabriquèrent une seconde fois. Puis, ce premier travail étant terminé, ils se dirent un beau jour : «La France n'a pas d'épopée, il faut lui faire ce cadeau.» Ronsard alors écrivit la *Franciade*. Un quatrain, dont il accompagna ce poëme inachevé, révèle bien sa pensée et celle de toute son époque :

> Les François qui mes vers liront,
> S'ILS NE SONT ET GRECS ET ROMAINS,
> En lieu de ce livre ils n'auront
> Qu'un pesant faix entre les mains [1].

Toutefois, si nous croyons légitime de reprocher au seizième siècle son ingratitude et ses oublis, nous

[1] *OEuvres de Ronsard*, édition Buon, I, 670.

ne voudrions pas qu'on se méprît sur notre pensée, et il est juste de plaider les circonstances atténuantes pour les hommes de la Renaissance. Nous avons précédemment étudié nos romans nationaux aux quatorzième et quinzième siècles, et nous avons dû constater énergiquement leur médiocrité prodigieuse. Ils méritaient cent fois de provoquer les mépris et d'enflammer les indignations d'un Ronsard, d'un Rabelais et d'un Cervantes. Les abaissements de notre ancienne poésie expliquent les ingratitudes de la Renaissance, mais ne les justifient pas entièrement. Pour tout dire, nous aurions désiré que les grands esprits du seizième siècle eussent su démêler dans notre ancienne littérature les bons et les mauvais éléments, les ténèbres et la lumière, la laideur et la beauté. Nous aurions voulu que, pleins de dédain pour nos romans en prose et pour nos dernières chansons en vers, ils fussent remontés pleins de respect et d'admiration jusqu'à nos premiers poëmes, jusqu'à notre *Roland* et à notre *Girard de Roussillon*. Ils auraient dû raviver ce beau mouvement poétique et non pas l'arrêter. Ils auraient dû se mettre au courant de toutes les traditions de la littérature chrétienne et de la littérature française, les reprendre, les continuer. Depuis plusieurs siècles, notre poésie, souvent admirable par sa pensée et son élan, était souvent imparfaite dans sa forme : c'est cette forme qu'il fallait perfectionner, c'est cette beauté qu'il fallait conquérir. Mais il la fallait conquérir à la française, et non pas à la grecque ou à la romaine. Avant tout, il importait d'être indépendant et original, et que les Français fussent Français. Avec ces idées saines et généreuses, Ronsard eût sans doute été un de nos plus grands poëtes; il n'est qu'un de nos plus curieux écrivains.

La *Franciade* de Ronsard.

Donc, il fut décidé que la France aurait son *Iliade*, et que Ronsard serait notre Homère. On ne se rendait pas bien compte des circonstances dans lesquelles doivent se produire les véritables épopées; on ne se disait pas que le seizième siècle était une époque trop civilisée, trop corrompue, pour posséder un poëme épique naturel, spontané, sincère. Non, mais on pensait aux poëtes grecs et latins, on avait l'œil cloué sur eux, on voulait reproduire servilement leur physionomie. Que ne puis-je me servir du mot « photographie » qui serait le vrai mot! La *Franciade* de Ronsard était destinée à faire décidément oublier tous nos vieux poëmes nationaux, et Charlemagne allait pâlir devant Francion fils d'Hector. Les premiers chants de cette épopée tant désirée parurent enfin; mais, hélas! ils ne répondirent ni aux espérances de tous les contemporains, ni à celles de Ronsard lui-même.

Théories de Ronsard sur l'épopée.

Il ne faut point trop s'étonner de cet insuccès : il était mérité. Une épopée véritable pouvait-elle sortir de la plume d'un écrivain savant, dont l'esprit était meublé de théories, et qui s'était fait, à tête reposée, tout un système sur le poëme héroïque? « Le poëme héroïque, dit Ronsard, *comprend seulement les actions d'une année entière*[1]. » Et un peu plus loin, il ajoute : « Le poëte héroïque invente et forge argumens tous nouveaux, fait entreparler les hommes aux dieux et les dieux aux hommes, n'oublie pas les expiations et les sacrifices que l'on doit à la divinité; tantôt il est philosophe, tantôt médecin, arboriste, anatomiste et jurisconsulte, se servant de l'opinion de toutes sectes, selon que son argument le ré-

[1] *Œuvres de Ronsard*, éd. Nicolas Buon, I, 582. V. aussi son *Art poétique* (Paris, 1585, Linacier, in-16).

clame[1]. » Et ailleurs il montre comment l'auteur d'une épopée, comment tout poëte doit « orner et enrichir son style de figures, schemes, tropes, métaphores, phrases et périphrases pour le séparer nettement de la prose triviale et vulgaire[2]. » Et, donnant enfin tout leur développement à ces fausses et déplorables idées qui devaient jeter trois siècles entiers sous le règne de la rhétorique, il conclut en toutes lettres que la poésie consiste à ne jamais appeler les choses par leurs noms. Nous n'exagérons rien : « *Les excellens poëtes*, dit-il, nomment peu souvent les choses par leur nom propre. Virgile, voulant descrire le jour ou la nuit, ne dit pas simplement en paroles nues : « Il estoit nuit, il estoit jour, » mais par de belles circonlocutions : Postera Phœbea lustrabat lampade terras[3], » etc. Et il ajoute qu'à cet égard comme à tous les autres, les anciens doivent être nos seuls modèles.

> Homere de science et de nom illustré
> Et le Romain Virgile assez nous ont montré
> Comment et par quel art et par quelle pratique
> IL FALLOIT COMPOSER UN OUVRAGE HÉROÏQUE[4].

Eh bien ! avec de telles théories[5], c'en était fait en France et du passé de notre épopée nationale, et de l'avenir de la poésie française. De Ronsard qui a produit Boileau à Boileau qui méprise Ronsard, il n'y a pas loin. La convention, la formule, vont régner dans toute notre littérature ; une mythologie mal com-

[1] Œuvres de Ronsard, éd. Nicolas Buon, I, 583.
[2] *Ibid.*, 581.
[3] *Ibid.*, p. 582.
[4] *Ibid.*, p. 589.
[5] Elles furent propagées par tous les *Arts poétiques* du seizième siècle. V. l'*Art poétique* de Cl. de Boissière (Paris, 1554); celui de Peletier du Mans (Lyon, 1555); celui de Th. Sibillet (Lyon, 1556), et l'*Art poétique françois* de Pierre de Laudun d'Aygaliers (Paris, 1597).

prise va remplacer la vérité qu'on déclarera n'être décidément pas assez poétique. Et Boileau ajoutera, en riant aux éclats de la folie de l'auteur de *Childebrand*, qu'il est absurde de choisir les héros d'une épopée au sein d'une nation dont les grands hommes portent des noms si désagréables. Parlez-moi de la Grèce : *Hector* sonne bien mieux à l'oreille que *Roland*, et *Agamemnon* est bien plus doux que *Charlemagne*. La chose est certaine : Boileau l'a dit.

La *Franciade* ne fut pas, disons-nous, accueillie avec enthousiasme. Une *Thébaïde* eût mieux réussi [1]. Ronsard eut, aux yeux de son siècle, le tort grave d'avoir traité un sujet français, et on ne lui sut pas gré de l'avoir traité si grecquement et si latinement. Le début cependant était des plus classiques, il était conforme à toutes les règles :

> Muse, enten moi des sommets de Parnasse.
> Guide ma langue, et me chante la race
> Des rois françois yssus de Francion [2]...

[1] *La Henriade* et la *Loyssée* de Séb. Garnier (1593 et 1594), la *Guisiade* de 1589, etc., n'eurent pas un succès plus durable.

[2] Voici le commencement et la fin de la *Franciade*. Les derniers vers, qui ont pour sujet le père de Charlemagne, pourront être comparés à ceux de nos chansons de geste :

> Muse, enten moy des sommets de Parnasse,
> Guide ma langue, et me chante la race
> Des rois françois yssus de Francion,
> Enfant d'Hector, Troyen de nation,
> Qu'on appeloit en sa jeunesse tendre
> Astyanax et du nom de Scamandre;
> De ce Troyen conte moi les travaux,
> Guerres, conseils, et combien sur les eaux
> Il a de fois (en despit de Neptune
> Et de Junon) surmonté la Fortune,
> Et sur la terre eschappé de peris
> Ains que bastir les grands murs de Paris...

> ... L'autre est Pepin, heritier de son pere,
> Tant en vertu qu'en fortune prospere,
> Qui mariera la justice au harnois
> Et regira les siens par bonnes lois.
> Luy, bas de corps, de cœur grand capitaine,

I PART. LIVRE III, CHAP. V.

Tant de rhétorique ne trouva pas grâce devant le plus rhéteur de tous les siècles. L'œuvre de Ronsard ne tarda pas à tomber justement dans ce triste oubli où la France, complice de ses savants, complice de Ronsard, laissait injustement la *Chanson de Roland* et vingt autres épopées profondément françaises.

Influence déplorable de Rabelais et de Cervantes sur les destinées de nos vieux poëmes.

Ce n'est pas Rabelais qui devait replacer nos vieux poëmes dans la lumière et dans la gloire. J'ai cherché vainement dans *Pantagruel* une mention de nos chansons de geste, une critique contre elles. Rabelais n'a pas daigné attaquer ces romans qu'il connaissait à peine. Il fait mourir un de ses tristes héros « de la mort Roland [1] », et les commentateurs se sont gravement demandé si ces mots signifiaient la soif ou la rage. Et néanmoins aucune œuvre n'a plus contribué que celle de Rabelais à épaissir le mépris et l'oubli autour de nos épopées nationales. Un grand écrivain, un grand poëte de nos jours, qui a classé Rabelais au nombre des quatorze génies de l'humanité, lui accorde cette place d'honneur pour ce singulier et méprisable motif : « Rabelais a fait cette trouvaille, le ventre [2]. » Hélas! Rabelais n'a pas droit à ce brevet d'invention; mais il est certain qu'il a prodigieusement développé parmi nous ce qu'un orateur de notre temps appelle énergiquement le sens abject. Depuis Rabelais, le monde est beaucoup plus passionné pour la matière, pour la bonne chère, pour les faciles amours, pour la terre enfin. Rabelais est un Cervan-

Par neuf conflits assaillant l'Aquitaine,
De Gaifier occira les soudars.
Il rendra serf le prince des Lombars,
Dontant sous luy les forces d'Italie.
Rome qui fut tant de fois assaillie
Sera remise en son premier honneur :
Par lui le Pape en deviendra seigneur... (*Cætera desiderantur.*)

[1] *Pantagruel*, chap. VII, liv. II.

[2] Victor Hugo, *William Shakespeare*.

tes grossier et lubrique qui a plus détruit de chevalerie ici-bas que l'auteur de *Don Quichotte*. Et puisque les hasards de la plume nous conduisent à prononcer ce mot, constatons que Cervantes, qui a été un vrai chevalier dans toute sa vie et l'ennemi de la chevalerie dans tous ses ouvrages, n'a pas dirigé la violence et le piquant de ses satires contre nos chansons de geste, mais principalement contre les romans d'aventures et contre ceux de la Table-Ronde. Lisez, dans *Don Quichotte*, la liste célèbre des livres qui avaient troublé la cervelle du pauvre chevalier de la Manche, et vous serez bientôt de notre avis. Ce n'est pas *Aliscamps*, ce n'est pas *Girart de Roussillon* qui ont jamais affolé personne : ce sont ces détestables romans en prose, et surtout ceux qui exagéraient ridiculement les fictions celtiques, les aventures des chevaliers inconnus, les merveilles des enchanteurs et des fées, les prestiges de Merlin et les coups d'épée de Parceval.

Le peuple reste fidèle à nos épopées nationales.

Qui donc se souvenait encore des véritables épopées françaises, qui les aimait? Le peuple, qui leur fut opiniâtrément fidèle. En effet, en plein règne de Ronsard, les Confrères de la Passion jouaient le *Jeu de Huon de Bordeaux*[1]. Et l'on continuait sans doute à représenter l'*Esbatement du mariage des quatre fils Hemon*, composé au siècle précédent[2], et d'autres mystères nationaux. Les bourgeois et les paysans ne pouvaient se promener dans les rues étroites de leurs villes, sans que vingt enseignes (et de ces enseignes formidables d'alors) ne leur remissent nos vieux romans en la mémoire. Il y avait le *Moustier du Chevalier au Cygne*[3]; Ogier, Roland, les Quatre fils Aimon, n'étaient pas

[1] Archives de l'Empire, Parlement, *Conseil*.
[2] *Mystères inédits du quinzième siècle*, publiés par Ach. Jubinal.
[3] F. Michel. *De la popularité du roman des Quatre fils Aymon*, p. 75.

I PART. LIVRE III, CHAP. V.

moins connus. Les incunables répandaient par milliers ces petits in-quarto demi-grossiers, qu'on peut considérer comme les origines de la Bibliothèque bleue. Un berger, une paysanne, un petit marchand, savaient tout au long les vieilles légendes qu'un Ronsard ignorait, qu'un Rabelais méprisait. Et quand, à la fin du siècle précédent, le poëte populaire, Villon, avait voulu, en des vers célèbres, énumérer les héroïnes les plus connues du peuple de son temps, il en avait emprunté plusieurs à nos chansons de geste :

Berthe au grand pied, Bietris, Allis,
Harembourges qui tint le Maine,
Et Jehanne la bonne Lorraine
Qu'Anglais bruslèrent à Rouen,
Où sont-ilz, Vierge souveraine ?
Mais où sont les neiges d'antan [1] ?

Dans l'esprit de Villon et dans l'esprit de tout le peuple, des personnages aussi légendaires que Berte se confondaient avec des personnages aussi historiques que Jeanne. Nous sommes heureux d'avoir à constater une aussi honorable confusion. Il vaut mieux se passionner pour Berte aux grans piés que pour Francion, fils d'Hector.

Quelques érudits font comme le peuple. Jehan de Nostre-Dame et sa *Vie des poëtes provençaux*.

Quelques savants, d'ailleurs, restèrent fidèles à la poésie du moyen âge. Il ne faut pas oublier que du vivant de Ronsard furent publiées les *Vies des plus célèbres et anciens poëtes provençaux*, de Jehan de Nostre-Dame [2]. C'était un commencement de réaction. La bibliographie commençait à faire son travail, à dresser ses tables. En 1580 parut la *Bibliothèque fran-*

[1] *OEuvres de Villon*, édition de 1723, p. 23.

[2] « *Les Vies des plus celebres et anciens poetes provençaux qui ont fleuri du temps des comtes de Provence*, par Jehan de Nostre-Dame, procureur en la cour du parlement de Provence (Lyon, 1575).

çaise, de Duverdier, et quatre ans après celle de Lacroix du Maine. Duverdier consacre à nos romans de nombreuses colonnes. Étienne Pasquier, un des pères de l'érudition française, dans ses *Recherches de la France*, où se trouvent dispersés en un mauvais ordre tant de bons matériaux, Étienne Pasquier[1] n'a pas pour nos origines littéraires les mépris de son temps et les dédains de sa classe. Un de ses plus curieux chapitres est intitulé : « De l'ancienneté et progrez de notre poésie françoise[2]. » Il cite le roman d'*Athis et Profilias*,[3] la chanson d'*Ogier le Danois*[4], celle de *Berte aux grans piés*[5]. Il étudie « quelle estoit la texture des vers aux œuvres de l'histoire des grands, que vous voyez estre *faite d'une longue suitte de mesmes rimes*, comme aussi l'ay-je trouvé dans les romans d'*Ogier le Danois*, *Datis* (sic) *et Profilias*, et par especial en celuy de *Pepin et Berte*, où j'en ay cotté cinquante-trois finissans en *hier* et soixante et un en *ée*[6]». Et il cite le couplet de Berte : « Or s'en va Blancheflor qui ot le cuer certain. » Et il avance, un peu plus loin, que le mot *alexandrin* vient du roman d'*Alexandre*, qu'il attribue à Lambert Licors (*sic*). Et il trace un portrait assez ressemblant des jongleurs, tout en affirmant, je ne sais trop pourquoi, « qu'on appeloit surtout ainsi ceux qui fréquentoient la cour des comtes de Flandre[7]. » Enfin, dans une autre partie de son livre, il discute fort gravement le ca-

Étienne Pasquier et ses Recherches de la France.

[1] 1529-1625.
[2] *Recherches de la France*, livre VII, ch. III, éd. d'Amsterdam, en 1723, I, p. 686.
[3] *Ibid.*, p. 692.
[4] *Ibid.*, p. 692.
[5] *Ibid.*, p. 688, 689.
[6] *Ibid.*, p. 689.
[7] *Ibid.*, p. 692.

Le président Fauchet, ses *Antiquités* et son *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoises.*

ractère historique de Roland et de la bataille de Roncevaux [1]. Il faut être fort reconnaissant à Étienne Pasquier de ces études, qui ne devaient pas trouver beaucoup d'imitateurs, et qui ouvraient une voie où nous sommes seulement entrés depuis trente ans. Fauchet, dans son *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoises* [2], donne les noms et le sommaire des œuvres de cent vingt-sept poëtes français antérieurs à l'an 1300. Ces notices, sans doute, sont imparfaites, mais c'est encore le travail le plus complet de l'époque, et nous devons mentionner les pages consacrées par le docte président à Lambert Licors et Alexandre de Paris, à Huon de Villeneuve, qu'il présume auteur des *Quatre fils Aimon*, d'*Aye d'Avignon*, de *Doon* et de *Gui de Nanteuil;* au roman de *Siperis de Vignevaux*, à Girart d'Amiens, au roi Adenès et à Chrétien de Troyes. Fauchet, dans ses *Antiquités et histoire gauloises et françioses* [3], se montre moins sympathique à nos vieux romans, où il ne voit que de méprisables mensonges; il s'attaque rudement à la chronique du faux Turpin; il s'élève contre le proverbe qui dit: *Autant que Charles fut en Espagne*, pour montrer une longue et difficile entreprise: « Tant y a, dit-il, que les romans ont embelli leurs contes fabuleux de ceste défaite de Roncevaux, » et il exprime son incrédulité à ce sujet, sans accorder à nos vieux poëtes ce certain respect que Pasquier ne leur refusait pas. Le dix-septième siècle devait imiter Fauchet beaucoup plus que Pasquier. Pour nos anciens poëmes, la pé-

[1] Liv. II, ch. XV, p. 119.

[2] *Recueil de l'origine de la langue et de la poésie françoise, ryme et romans, plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII poëtes françois vivans avant MCCC.* A Paris, Mamert Patisson, imp. du Roy, au logis de Robert Estienne, MDLXXXI. avec privilége.

[3] Édition de Genève, chez Paul Moreau, 1611.

riode de l'oubli devait encore durer plus de deux cents ans.

Les *Amadis*. C'est des romans de la Table ronde et non de nos chansons de geste qu'ils dérivent.

Si donc nous avions à résumer toute cette histoire de la Renaissance dans ses rapports avec nos chansons de geste, nous montrerions en quelques mots combien le seizième siècle devait être rebelle à l'épopée véritable, combien il devait être passionné pour les épopées artificielles. Nous ferions voir que les théories littéraires de cette époque singulière devaient lui inspirer à l'égard du passé une ingratitude profonde, à l'égard de l'avenir une confiance exagérée. Ronsard et la pléïade, voulant tout refaire, n'ont rien fait. Seuls, le peuple et les érudits ont gardé le souvenir de nos vieilles chansons; le premier a eu la mémoire du cœur, les autres celles de l'intelligence. Le peuple a dévoré les romans en prose, les critiques ont remonté pour la première fois jusqu'à nos romans en vers, et nous avons dû nommer Fauchet et Pasquier. Cependant Cervantes et Rabelais tuaient la chevalerie. Mais, toujours plus heureuses que nos épopées nationales, les fictions celtiques, les romans d'*Artus* triomphaient de nouveau dans les *Amadis*. Le premier *Amadis* parut en Espagne au quatorzième siècle; la plus ancienne rédaction qui nous en soit restée est du commencement du seizième siècle; la plus ancienne traduction française est de 1540; leur vogue a duré chez nous plus d'un siècle. Or ces *Amadis* ne sont que des romans de la Table ronde imparfaitement déguisés. Ce brillant chevalier, ce fils d'Élisène et du roi Périon, ce frère de Galaor qui a vaincu tant de géants et tant de monstres, cet invincible Amadis, hélas! a triomphé aussi de l'épopée française. Il lui a porté le dernier coup[1].

[1] Nous ne pouvions quitter le seizième siècle sans parler de l'*Amadis de*

CHAPITRE VI.

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Caractère général du XVII[e] siècle.

Tous les arts ont entre eux d'évidents et d'étroits rapports : les vicissitudes de l'architecture, par exem-

Gaule et de son prodigieux succès. L'*Amadis* d'ailleurs ne se rattache à notre sujet que par de très-faibles liens, et c'est avec les Romans de la Table ronde qu'il offre une connexité plus étroite. Nous nous contenterons d'indiquer rapidement : 1° son origine; 2° sa légende; 3° sa destinée en France. — On a beaucoup écrit sur les origines de ce que M. Villemain, en 1830, appelait encore le cycle des Amadis en l'opposant à ceux d'Artus et de Charlemagne. Un seul fait est certain, c'est QU'UN ROMAN D'AMADIS ÉTAIT CONNU EN ESPAGNE AVANT 1359. C'est ce qu'atteste Ayala dans son *Rimado del palacio*, en 1367. LE PREMIER AUTEUR DE CETTE FICTION EST COMPLÉTEMENT INCONNU; on l'a attribuée à vingt auteurs différents, et notamment on a fait cette mauvaise plaisanterie de le regarder comme l'œuvre de sainte Thérèse. — Quant à l'action de ce roman, elle est fort compliquée. La scène, comme dans tous les romans d'Artus, est en petite Bretagne, et nous sommes en présence du roi Garinter et de ses deux filles. L'une d'elles, Élisène, se laisse séduire par le roi de Galles, Périon : Amadis est le fruit de cette union coupable. Élisène sans doute répare sa faute en épousant Périon dont elle aura plus tard un second fils, le célèbre Galaor. Mais il a fallu d'abord cacher la naissance d'Amadis, et l'on a exposé sur la mer le malheureux enfant qui a été recueilli par Gandalès et protégé par la fée Urgande. Nous le retrouvons peu de temps après à la cour de Languinès, roi d'Écosse, où il commence à aimer du plus chaste amour la belle Oriane, fille de Lisuart, roi de la Grande-Bretagne. On le fait chevalier, et il révèle sa bravoure dans ses premiers exploits contre le roi d'Irlande. Oriane cependant ne tarde pas à découvrir le secret de la naissance d'Amadis : nouvelles amours dont la singulière pureté fait contraste avec les amours beaucoup plus grossières de Galaor. Ici commencent les aventures, s'enchevêtrant les unes dans les autres : aventure de la belle Briolanja; aventure du château d'Apollidon, où ne peut entrer qu'un chevalier constant et brave, qui aura le gouvernement de l'Ile-ferme ; aventure de la jalousie d'Oriane et de l'exil d'Amadis à la Roche-pauvre, dans une forêt où il reçut le nom de Beau-ténébreux. Enfin, les deux amants se réconcilient, et Esplandian naît de cette réconciliation trop brûlante. Amadis se remet à courir le monde et à l'étonner de ses exploits. Il revient dans la Grande-Bretagne au moment où la pauvre Oriane allait devenir la femme de l'empereur Patin. Le roman se termine, on peut le croire, par le

ple, correspondent assez exactement avec celles du goût littéraire. Et c'est ainsi, pour ne pas abandonner notre sujet, qu'entre l'architecture au seizième siècle et le même art sous le règne de Louis XIV il y a les mêmes différences qu'entre les passions du public français aux deux époques en matière de littérature, en matière de poésie et surtout de roman. Sans aucun doute la Renaissance s'était montrée oublieuse et ingrate à l'endroit de nos vieux poëmes; mais elle en avait bon gré mal gré subi l'influence; elle avait dû, notamment en Italie, accepter nos héros et consacrer leur gloire. Le dix-septième siècle n'ira pas jusque-là : il ne fera plus de ces concessions, il rompra définitivement avec toutes les traditions poétiques de l'ancienne France, et saura presque mettre de la haine dans ses oublis. C'est ainsi, pour reprendre notre comparaison de tout à l'heure, que, si vous examinez d'un œil attentif le Louvre du seizième siècle et la nef de Saint-Eustache, vous retrouvez dans ces chefs-d'œuvre une imitation manifeste autant qu'involontaire des œuvres du moyen âge : tandis que la vue de Versailles, cette « caserne à courtisans », et de tous les monuments

mariage d'Amadis et d'Oriane, et aussi par celui de Galaor et de Briolanja. Et telle est cette œuvre fameuse qui a fait une si belle fortune dans le monde, qui a été traduite en toutes les langues, et qui, en France, notamment, a détrôné nos romans nationaux. Et cependant c'est de France que sont venus tous les *Amadis*, et toutes les dissertations qu'on a entreprises sur cette question peuvent se résumer en ces quelques mots désormais scientifiques : « *L'Amadis* est une imitation INDIRECTE ET LOINTAINE, mais manifeste, de nos romans français de la Table ronde. » — La seule version espagnole de l'Amadis qui soit parvenue jusqu'à nous est celle de Garci Ordoñes de Montalvo, composée en 1495, publiée en 1519. En 1539, le seigneur des Essarts la traduisit en français, et nous avons cité plus haut un aveu précieux de l'auteur de *Gérard d'Euphrate;* en 1575 parut à Lyon l'*Amadis de Gaule* en 22 volumes in-16. Duverdier réunit un peu plus tard toutes les branches de l'*Amadis* et lui imposa le titre de Roman des Romans ; le succès fut immense, les *Amadis* pullulèrent, et encore un coup, la France fut oublieuse de sa propre littérature, et se passionna pour des romans où elle ne reconnaissait même pas son propre sang.

contemporains ne vous rappellera plus en rien le passé de la France.

A cette époque le roman et l'épopée deviennent deux *genres* tout à fait opposés.

Nos chansons de geste peuvent être à la fois considérées comme des poëmes et comme des romans. Au dix-septième siècle, l'épopée et le roman devinrent deux *genres* complétement distincts et qui jamais plus ne devaient retrouver leur antique unité. Mais, dans l'un et l'autre de ces genres, le siècle de Louis XIV abandonna résolûment toutes les inspirations nationales. Quand on n'emprunta pas à l'antiquité les sujets et les héros de ces fictions, on lui emprunta son style, sa *manière* : on fit le portrait de Charlemagne, un œil fixé sur César et l'autre sur Louis XIV.

Les romans : Le *Grand Cyrus* et *Clélie*.

Pour parler d'abord des romans qui eurent le plus d'influence sur la société du dix-septième siècle, nous n'imposerons pas à nos lecteurs la désespérante lecture du *Grand Cyrus*[1] et de *Clélie*[2], de ces deux œuvres de Mlle de Scudéri qui ont affadi tant d'intelligences et dévoyé tant d'imaginations. Jamais plus de succès n'a couronné une plus fausse et plus ennuyeuse littérature : ajoutons une littérature moins nationale. Nous serions capable de préférer à ces trop célèbres romans les plus longs de nos romans en prose, *Ogier le Danois* avec toutes ses suites, et *Meurvin*, et *Mabrian*, et même la *Conqueste de Trebisonde*. Le roman, je le sais, ne de-

L'*Astrée*.

meura pas dans cette voie. Les bergeries de l'*Astrée*[3], d'une fadeur plus naturelle, n'eurent pas un succès moins éclatant, ni plus durable : on se dégoûta de l'Arcadie autant que de la Perse, du Lignon autant que du Tendre, de Céladon autant que de Mandane, du grand druide Adamas autant que de Cyrus lui-même.

[1] Les dix parties du *Grand Cyrus* parurent de 1649 à 1653.
[2] 1656.
[3] 1610, 1620, etc.

Boileau, qui obtint en bon sens sa part d'imagination, se montra sévère pour *Cyrus* et *Clélie* et trop indulgent pour l'*Astrée;* toutefois il eut le mérite de dégoûter son siècle de ces histoires sucrées et débilitantes. Déjà un progrès éclatant se manifeste dans les œuvres de Mme de Lafayette, dans la *Princesse de Clèves*, dans *Zayde,* et le roman y tend à devenir ce qu'il est devenu depuis : un genre puissant où les âmes sont peintes, ou les passions sont aux prises, où les caractères se heurtent, où les mœurs sont mises en lumière, une sorte de *psychologie en action* fort supérieure à la plupart de nos chansons de geste.

Le siècle de Louis XIV ne pouvait produire que des épopées artificielles.

Quant aux épopées, hélas ! faut-il en parler ? Le tort du dix-septième siècle fut de croire à la possibilité d'une épopée vraie dans un siècle aussi civilisé. Parcourez les grands salons de Versailles, mirez-vous dans ces glaces gigantesques, laissez-vous éblouir par ces dorures, contemplez les batailles de Van der Meulen et celles de Lebrun, mettez-vous à une de ces fenêtres, regardez ces arbres taillés en mille figures bizarres, et la régularité de ces allées, et la précision de ces alignements, et la pompe adulatrice de ces eaux jaillissantes. Reconstruisez en imagination le Versailles vivant du temps de Louis XIV, peuplez ce parc de courtisans en jaquettes dorées et de belles dames qui viennent d'entendre la dernière comédie de Molière ou le dernier divertissement de Quinault où le roi lui-même a voulu danser un pas... Et après vous être pénétré de ce spectacle, dites si l'épopée véritable était possible au milieu de tant de splendeurs et de raffinements. Une *Énéide* peut-être ; une *Iliade*, non.

Cependant on fit quelques tentatives qui méritent d'être tout au moins mentionnées. Bravons les anathèmes de Boileau, et signalons à la reconnaissance de

la postérité ces essais plus ou moins heureux de poëmes nationaux et de poëmes chrétiens, ces vers médiocres sans doute, et plus que médiocres, mais où des chrétiens ont prétendu rester chrétiens et des Français rester Français. Mentionnons le *Chevalier sans reproche*[1] de Jacques de la Lain; le *Moïse sauvé*[2] par M. de Saint-Amand, « qui commence à moisir par les bords » (calembour signé Boileau); la *Pucelle*[3] de Chapelain; le *Clovis*[4] de Desmarets; le *Saint Louis*[5] du P. Le Moyne; le *David*[6] de Les Fargues; le *Charlemagne* de Louis le Laboureur[7], et le *Childebrand*[8] de Carel de Sainte-Garde. Ce dernier poëme fut énergiquement condamné par Boileau parce que le héros s'appelait Childebrand, nom trop dur à prononcer et qui écorchait douloureusement les oreilles du législateur du Parnasse. Le législateur du Parnasse oubliait que ce poëme était consacré à Charles Martel et à l'expulsion des Sarrasins : sujet glorieusement national. Il préférait Ulysse et le cheval de bois.

Tous les poëmes que nous venons de citer[9] parurent, chose peu croyable, en l'espace de moins de quinze ans. Huit ou dix épopées, grand Dieu! en si peu de temps! On voulait à toute force une *Énéide :* on ne l'eut pas.

Le *Charlemagne* de Louis le Laboureur considéré comme type de ces épopées du XVIIe siècle.

Mais l'un de ces poëmes intéresse plus vivement que tous les autres l'historien et les lecteurs de nos

1 Tournai, 1633.
2 Leyde, 1654.
3 Paris, 1656.
4 Paris, 1657.
5 Paris, 1658. En 1659 parut l'*Alaric* de G. de Scudéri.
6 Paris, 1660.
7 Paris, 1664. (La première édition, qui ne renferme que quatre chants.)
8 Paris, 1668. — Joignez à cette énumération les deux poëmes de Courtin : *Charlemagne ou le Rétablissement de l'Empire romain* (1666) et *Charlemagne pénitent* (1668).
9 A l'exception du *Chevalier sans reproche.*

anciennes chansons de geste : c'est le *Charlemagne* de Louis le Laboureur. Il sera curieux de savoir quelle était au dix-septième siècle la conception épique de ce grand Charles dont tant de nos vieux poëmes avaient chanté l'histoire et la légende. Ouvrons donc et lisons l'œuvre de Louis le Laboureur, « bailly du duché de Montmorency », telle qu'elle parut en 1664, à la librairie de Louys Billaine[1].

La seule action de cette prétendue épopée suffira à nous en montrer l'insigne pauvreté..... Charlemagne fait la guerre aux Saxons que Witikind pousse sans cesse à de nouveaux combats. Deux chevaliers français, Bouchard de Montmorency et Joubert de Sainte-Maure, aiment tous deux la belle Yolande; rivalité courtoise, lutte galante. Il est décidé qu'on s'en remettra au choix de la dame, et l'un des deux prétendants dit à l'autre :

> Je la veux adorer, aimez-la comme moi,
> Et pour la mériter SERVONS BIEN NOTRE ROI!!!

L'occasion de nouveaux exploits ne se fait pas longtemps attendre; on se jette sur les Saxons et on les bat avec un entrain tout moderne. Cependant (et c'est ici que commence le second chant) Irminsul, dieu des Saxons, rassemble un conseil contre Charles qui partout va détruisant le culte ancien et élevant des temples à Jésus-Christ. Charlemagne est enlevé par les démons, et l'armée française cherche en vain son général disparu. Saint Boniface apparaît alors comme un consolateur et promet de retrouver le grand empereur. Le fils de Pépin est sous la puissance d'un

[1] *Charlemagne*, poëme héroïque, à Son Altesse Sérénissime Mgr. le Prince, par Louis le Laboureur, bailly du duché de Montmorency, à Paris, chez Louys Billaine... 1664, avec privilége.

enchantement terrible. Il est captif au fond d'une grotte : un ange profite de cette circonstance pour lui professer tout un cours de physique, suivant les principes de Descartes. Le troisième chant, qui débute par cette poésie savante, se termine par le récit chronologique de toute l'histoire de Charlemagne : récit beaucoup plus long que celui de Théramène et qui est adressé par Louis le Débonnaire à Alfred, roi d'Angleterre. Au chant IV, Turpin retrouve son roi, et Charlemagne, qui a des loisirs, se permet d'avoir un beau songe : il voit dans l'avenir toutes les gloires de sa race et de son peuple; il aperçoit surtout Louis XIV. Et l'auteur de *Charlemagne* ne craint pas de se prolonger dans le récit de ce songe très-flatteur... pour Louis XIV. Cependant nous sommes un peu loin de nos deux rivaux, de Joubert de Sainte-Maure et de ce Bouchard de Montmorency auquel Louis le Laboureur (bailli du duché de Montmorency) donne un rôle prématurément glorieux. D'ailleurs toute la bonne noblesse de France fait figure dans ce poëme : les Beauvau, les Maillé, y portent et y reçoivent de beaux coups. Yolande est une Maillé. Après vingt autres péripéties qu'il est superflu de raconter, cette très-incertaine princesse se décide enfin... à ne pas se décider entre ses deux prétendants. Le sixième et dernier chant se termine par la défaite et le baptême de Witikind.

Et tel est le *Charlemagne* de Louis le Laboureur[1].

Le style répond dignement à l'intrigue et aux péripéties de ce pauvre poëme[2], et nous aurions déjà

[1] V. la *Bibliothèque des romans*, août 1777, p. 129.

[2]
Sur les spacieux bords du Danube rapide
Le grand Charles poussoit le Saxon intrépide.
Déjà les Bavarois ou prisonniers ou morts
Etoient tombés sanglants sous ses puissants efforts.
Déjà comme Titans terrassez de la foudre
Ces rebelles vaincus couvroient l'humide poudre

jeté loin de nous cette œuvre médiocre, s'il n'était pas nécessaire de savoir ce qu'était devenue la légende de Charlemagne à une époque où l'on avait un si profond dédain pour notre ancienne poésie. Le Laboureur, dans une longue préface, a développé ses idées en matière de poésie épique : elles sont bizarres et fausses. « Il me semble, dit-il, que le poëme héroïque est un tableau de la nature universelle. » Pour se livrer à l'épopée, « il faut avoir du feu et du phlegme, estre politique et galant, courtisan et philosophe, entendre la guerre et le monde; il faut avoir un heureux naturel avec un grand savoir et joindre à tant d'imagination, d'invention et d'élégance, un jugement exact et ferme. » Et le poëte, qui intérieurement se croyait sans doute orné de toutes ces qualités précieuses, veut bien nous apprendre, avant de nous emporter sur les ailes de sa poésie, que « l'histoire, si belle qu'elle puisse être, ne l'est jamais assez à notre goût, » et qu'il faut lui donner « tous les ajustements qui lui peuvent convenir, » etc., etc. Au fond, c'étaient là les idées de tout le siècle. Ajoutez-y une adulation déshonorante, des flatteries et une servilité littéraire qu'on ne saurait excuser : jusque-là que l'auteur de *Charlemagne*, pensant à Louis XIV, s'écrie : « A GENOUX, je le voy : saluons ses auspices! »

Théories du siècle de Louis XIV en matière de poésie épique. Doctrine de Boileau.

Boileau ne descendit jamais à de telles bassesses, mais comment lui pardonnerions-nous l'excès de son ingratitude et le scandale de ses oublis? C'est à lui surtout que l'on doit cette universelle persuasion qu'avant Malherbe rien de vraiment littéraire n'avait

Et tout percez de coups ils monstroient estendus
Avec quelle fureur ils s'estoient défendus.
Là se voyoient de Mars les horreurs étalées;
Des rivières de sang inondoient les vallées,
Des montagnes de corps s'élevoient dans les champs
Et tout l'air résonnoit d'effroyables accents, etc., etc., etc.

paru en France. C'est à peine si aujourd'hui nous revenons quelque peu de ces injustes préjugés. Tout le grand siècle était du même avis que Despréaux. Une église gothique blessait douloureusement les yeux de Fénelon, et le mot *barbarie* lui venait aux lèvres : il n'a pas toujours su le retenir, il a eu le tort grave de l'écrire. Ayant du reste à choisir pour un prince chrétien et français un idéal, un type, il n'hésita pas : il choisit ses héros, il plaça son action douze cents ans avant Jésus-Christ, en plein paganisme, et (le mot serait juste ici) en pleine barbarie. La France apparemment manquait de grands hommes; Charlemagne apparemment était un mythe; seize siècles chrétiens, douze siècles français, n'offraient apparemment ni un seul sujet, ni un seul personnage digne des honneurs de l'épopée. L'archevêque de Cambrai, pour qui nous avons d'ailleurs un respect et une admiration sans bornes, écrivit *Télémaque*, et *Télémaque* n'étonna presque personne. Mais il faut en revenir à Boileau qui donnait ici la note à tout son temps. Il ne supposait même pas qu'avant Villon on eût su faire un vers juste, un alexandrin se tenant solidement sur ses pieds. Il écrivit, au livre III de son *Art poétique*, une théorie du poëme épique où il ne pouvait être question de la *Chanson de Roland*, mais où étaient posées en bons termes les règles de l'épopée artificielle, de la fausse épopée[1]. Encore une fois, nous ne nous étonnons pas de ces

[1]
D'un air plus grand encor la poésie épique
Dans le vaste récit d'une longue action
Se soutient par la fable et vit de fiction.....
Chaque vertu devient une divinité :
Minerve est la prudence et Vénus la beauté.
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre,
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre, etc., etc.

Et Boileau s'indigne contre les poëtes qui, dans l'épopée, « pensent faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes ». Il faut relire tout ce troisième chant de l'*Art poétique*.

conseils en tant qu'ils s'adressaient au présent et à l'avenir de notre histoire, où le vrai poëme épique ne pouvait plus fleurir; mais nous nous étonnons de tant de mépris et de tant d'ignorance à l'égard d'un passé dont il eût fallu être fier. Nous nous étonnons surtout d'entendre, par un *séparatisme* ridicule et dangereux, Boileau déclarer à vingt reprises que la vérité ne doit jamais être admise dans un poëme, et que Dieu notamment n'a rien de poétique. Parlez-nous de la fable, parlez-nous de l'erreur. « La fable offre à l'esprit mille agréments divers. » Mais « de la foi du chrétien les mystères terribles d'ornements *égayés* ne sont pas susceptibles. » L'épopée était condamnée au Jupiter et au Zéphyr à perpétuité. Et vraiment il faut savoir quelque gré à Quinault de n'avoir pas accepté cette condamnation pour le drame lyrique, quand en trois ans il écrivit trois de ses meilleures œuvres qui n'ont rien de trop mythologique, *Amadis* en 1684, *Roland* en 1685, *Armide* en 1686.

Fénelon et Boileau peuvent passer pour être les représentants de la littérature et de la critique au XVIIe siècle; encore aujourd'hui ce sont les œuvres de ces deux esprits distingués qui, dans tous les pays étrangers, donnent une idée de nos procédés et de nos tendances littéraires. Eh bien! nous venons de voir ce qu'ils pensaient du moyen âge en général, et de nos vieux poëmes en particulier. Ils n'eurent pas, d'ailleurs, beaucoup d'efforts à faire pour entraîner à leur suite un siècle qui était tout en pente du côté de l'ingratitude et de l'oubli. Mais, au milieu de tant de dédains, n'y eut-il pas quelques derniers asiles où sut se réfugier à cette époque la popularité de nos épopées? Oui, comme au siècle précédent, le peuple d'une part, et les érudits, les vrais érudits, de l'autre,

Le peuple et les érudits gardent seuls le souvenir de nos anciennes épopées.

offrirent un double refuge à nos romans délaissés.

Pendant qu'on essayait doctement d'enfanter quelque *Énéide* agréable au grand roi ; pendant que Boileau sévissait contre « l'art confus de nos vieux romanciers, » pendant qu'on lisait *Télémaque* et qu'on se laissait ravir (un peu en secret) par les hardiesses de ce roman politique, pendant qu'on perdait tout souvenir de Roland et de Charlemagne, ou qu'on ne les voulait plus connaître que par les poëtes italiens ; pendant ce temps, les paysans de toute la France, même ceux des environs de Versailles, même les petits bourgeois de Paris, lisaient et relisaient nos romans mis en prose et perpétuellement réimprimés avec fort peu de variantes sur un papier de plus en plus mauvais... mais à si bon marché ! La maison Oudot, de Troyes, peut être considérée comme ayant été au XVIIe siècle une sorte d'usine ou de manufacture centrale d'où sortirent par milliers, par cent milliers peut-être, les livres toujours aimés de la Bibliothèque bleue. Qui ne connaissait les in-quarto de Nicolas et de Jacques Oudot ? Qui ne connaissait la fameuse enseigne de ces estimables commercants : « Au chapon d'or couronné [1] ? » C'est en vain qu'au commencement du siècle les Rigaud de Lyon, c'est en vain que plus tard les Costé de Rouen tentèrent de faire concurrence à cette redoutable librairie. La *Bibliothèque de Troyes* triompha pendant ce siècle, et même pendant presque toute la durée du suivant. Épinal et Montbéliard ne devaient que bien plus tard lui enlever la gloire de cette prééminence.

La *Bibliothèque bleue* et la maison Oudot de Troyes.

Et quels étaient les romans qui, sous cette forme très-humble mais très-populaire, continuaient à char-

[1] *Livres populaires imprimés à Troyes de* 1600 *à* 1800, Paris, Aubry.

Huit ou dix romans seulement sont vulgarisés par la *Bibliothèque bleue* ; les autres sont tout à fait morts.

mer tant d'imaginations, à ravir tant de lecteurs? La liste n'en est pas fort longue : c'étaient *Fierabras* et *Gallien réthoré*, *Huon de Bordeaux* et *Mabrian*, *Maugis d'Aigremont* et *Morgant le Géant*, les *Quatre fils Aimon* et *Valentin et Orson*[1] : tels étaient ces romans qui ne voulaient pas mourir, qui s'opiniâtraient à vivre. Leurs *titres* étaient toujours aussi pompeux que dans le siècle précédent; les éditeurs ne cherchaient pas à attirer le public par moins de tapage. Ces titres étaient parfois de véritables réclames. Qui ne sentait l'eau lui venir à la bouche en lisant ces mots sur le premier feuillet de *Valentin et Orson* : « Contenant soixante-treize chapitres, lesquels parlent de plusieurs et diverses matières *très-plaisantes et récréatives.* » Ajoutez l'attrait de ces naïves gravures qu'on se donnait bien garde de perfectionner, et qui ont conservé jusqu'à nos jours leur aspect de barbarie originelle. Quant aux grands seigneurs, ils se passionnaient volontiers pour les *Amadis*, jusqu'à porter des habits de ce nom; mais ils auraient cru se déshonorer en touchant à ces livres grossiers que les lettrés aussi abandonnaient au peuple. Antoine, le jardinier de Boileau à Auteuil, aurait pu sans doute en apprendre beaucoup à son maître sur les aventures de nos héros les plus nationaux. Et Boileau eût bien fait de l'écouter.

Cependant l'érudition commençait à porter sur nos

[1] *Fierabras* (Rouen, veuve Louis Costé, 1640,etc.).—*Galien Réthoré* (Troyes, Nicolas Oudot, 1660, et Jean Oudot, 1679; Gabriel Bridan, 1683; etc.), — *Huon de Bordeaux* (Troyes, Nicolas Oudot, 1675, 1676; Jacques Oudot, 1705, etc.). — *Mabrian* (Troyes, Nicolas Oudot, 1625; Rouen, Louis Costé, v. 1640, etc.). — *Maugis d'Aigremont* (Troyes, Nicolas Oudot, 1668; Rouen, Louis Costé, v. 1640, etc.). — *Morgant le géant* (Lyon, Rigaud, 1613; — Troyes, Nicolas Oudot, 1625, en deux livres. etc.). — *Les Quatre Fils Aimon* (Lyon, Rigaud, 1581; Rouen, veuve Louis Costé, v. 1640, etc., etc.).—*Valentin et Orson* (Lyon, Pierre Rigaud, 1605, etc.). On trouvera toutes ces éditions, devenues rares et quelquefois rarissimes, à la Bibliothèque impériale (série Y², réserve).

Les érudits commencent à se tourner vers la littérature du moyen âge.

romans l'attention qu'elle n'en a pas encore détournée, au moment où nous écrivons. On sait quel magnifique mouvement la France imprima alors au monde entier. Mabillon enseigna la critique à toute l'Europe; à côté de lui, représentant l'érudition laïque, Du Cange écrivit cet incomparable Glossaire où il est presque aussi difficile de trouver des erreurs que des lacunes. Les *Acta sanctorum*, œuvre qui n'est pas française, mais universelle, prenaient, sous les yeux et par la volonté du grand Papebrock, un développement inattendu; Leibnitz en Allemagne, Leibnitz, génie universel, propageait ce noble enthousiasme pour l'étude des siècles chrétiens. Enfin, notre renaissance commençait, et on se déprenait de l'antiquité pour s'éprendre du moyen âge.

Leibnitz et Du Cange.

C'est ici qu'il faut vraiment reconnaître la puissance du génie. Aucune question, comme nous l'avons vu, n'était enveloppée de tant de ténèbres, au dix-septième siècle, que celle des chansons de geste dont on ignorait jusqu'au nom, et qui moisissaient lentement dans les bibliothèques. Eh bien! Du Cange et Leibnitz, par la seule force de leur belle intelligence, débrouillèrent ces ombres : ils virent clair. Nous n'avons pas été peu étonné de trouver [1], dans les *Annales imperii occidentis* de Leibnitz, tout un long chapitre sur nos romans de chevalerie, que le meilleur érudit de notre temps signerait volontiers des deux mains. Leibnitz, avec une sagacité et une aisance merveilleuses, expose l'histoire légendaire de nos héros épiques, la discute, la rejette. Guillaume d'Orange, Roland, Ogier le Danois, attirent tour à tour les regards du grand philo-

[1] *Godefridi Wilhelmi Leibnitii Annales imperii occidentis Brunsvicenses*, edidit Georgius Henricus Pertz, Hanoveræ, 1841.—L'œuvre de Leibnitz ne parut qu'en 1707 pour la première fois, mais on peut considérer Leibnitz comme appartenant tout entier au dix-septième siècle.

sophe devenu grand critique. Il a de belles colères contre la chronique du faux Turpin qu'il a le tort grave d'attribuer à moitié au pape Callixte II. Il s'indigne contre les *fabulatores* qui ont répandu sur le roi Agolant tant de récits ridicules. Il établit que les traditions relatives à la taille gigantesque du prétendu neveu de Charlemagne ne sont que des mythes, *nugæ*. Il s'étend longtemps sur les statues plus ou moins authentiques de Roland que l'on voyait à Magdebourg, à Halberstadt et dans vingt autres villes d'Allemagne. Il ne fait pas preuve de moins de critique en parlant d'Ogier le Danois; il se trompe seulement, suivant nous, sur l'étymologie du mot *danois* qu'il dérive de *dägen*, *vir fortis*. Et nous aurons lieu de démontrer plus bas, contre M. Barrois, que ce héros de tant de poëmes était véritablement du Danemark, et non pas des Ardennes[1]. Mais enfin Leibnitz jette sur toutes ces questions une vive lumière, en un bon style; il devance de plus de cent ans les travaux décisifs de l'érudition moderne[2].

Du Cange faisait mieux que de bien parler de nos romans; il les citait, et même il les citait avec une certaine abondance. Il avait eu le courage de les exhumer de nos bibliothèques, d'en respirer la poussière et d'en lire au moins quelques-uns. C'est ainsi qu'il avait *dépouillé* les romans de *Roncevaux* (version du treizième siècle), d'*Auberi le Bourgoing*, de *Garin le Loherain*, de *Parise la Duchesse*, de *Gaydon*, d'*Aye*

[1] Leibnitz cite des vers à la louange d'Ogier *dont il ne donne pas la date*, mais qui confirment très-nettement cette opinion :

Gloria *Danorum*
Dacteque decus
Progenies regum,
Dacus Holgerus.

[2] Voir les *Annales* de Leibnitz, anno 1778, I, 75-81. Toutes ces pages sont à lire.

d'Avignon et de *Girart de Viane* [1]. Il y a bien par ci par là quelques mauvaises lectures, quelques erreurs. Le roman de *Rou* est qualifié de *Roman de Vacce*, à cause de Robert Wace, son auteur, etc., etc. Mais nous ne nous arrêterons pas à ces détails. Le point le plus important, en effet, c'était que nos chansons de geste originales fussent enfin remises en lumière. Du Cange eut l'incomparable mérite de soupçonner leur importance, tout au moins au point de vue philologique. Il convient de lui en être fort reconnaissant [2].

Les Bollandistes.

Les Bollandistes étaient beaucoup moins coupables d'ignorer nos antiquités littéraires. Néanmoins ils furent plus d'une fois amenés par leur sujet à parler des héros de nos chansons : car ces héros étaient en même temps des saints dont il fallait discuter critiquement l'histoire ou la légende. Déjà, au sujet de *saint* Charlemagne, ils avaient dû flétrir fort énergiquement les fables honteuses du faux Turpin [3]. Quand plus tard, avec le grand Daniel Papebrock, ils en vinrent à écrire l'histoire de saint Guillaume de Gellone, les nombreux poëmes dont Guillaume d'Orange avait été le sujet frappèrent vivement l'attention de ces excellents critiques. Ils allèrent jusqu'à émettre publiquement le vœu que l'on publiât le texte original de ces vieux poëmes. Notons ces paroles fort précieuses, fort remarquables pour le temps où elles furent écrites : « *De Francica tamen veteri lingua fortassis* NON MALE

[1] *V. passim* l'édition de 1678.

[2] Du Cange a eu en outre le mérite de définir assez correctement le *Roman* : « Romanus, liber romane seu lingua francica scriptus, quomodo fabulosas historias vernacule conscriptas etiamnum *romans* dicimus. »

[3] « Extat in variis manuscriptis et aliquoties editus liber de gestis Caroli Magni sub nomine Turpini Remensis archiepiscopi, infamibus et flagitiosis commentis factus, ab homine quopiam non modo otioso, sed imperito ac stolido, etc. » (*Acta sanctorum januarii*, t. II, p. 875.)

MERERETUR QUI EJUSMODI POEMATA PROFERRET IN LUCEM [1]. »

Mouvement général de l'érudition vers l'étude de nos vieux poëmes.

Mais Leibnitz, Du Cange et les Bollandistes n'entraînèrent pas leur siècle. L'historien Mézeray fait preuve de fort peu de critique, lorsqu'il écrit non sans naïveté : « Ce fameux Roland, l'Achille français, si divinement chanté par l'Arioste, l'Homère italien, était amiral des côtes de Bretagne et comte d'Angliers (*sic*). Charles le fit enterrer à Blaye avec son épée à sa tête et son cor d'ivoire à ses pieds. » Et plus loin : « Il établit en Albigeois Aymon, père des quatre preux Renaud, Alard, Guichard et Richard. » Et il ajoute : « Les romans les ont célébrés avec leur château de Montauban près de Fronsac [2]. » Le P. Labbe tombait dans un excès contraire à celui de Mézeray, dans sa *Nouvelle Bibliothèque des manuscrits*, où il condamnait sans pitié ces mêmes romans auxquels l'historien ajoutait une foi trop superstitieuse [3]. En revanche, Catel, dans ses *Mémoires de l'histoire du Languedoc*, était depuis longtemps entré dans la vraie voie et avait discuté scientifiquement la date du *Philomena* [4]. Le P. Lelong préparait pour sa *Bibliothèque historique* une bibliographie fort incomplète, mais néanmoins précieuse, de nos Romans de chevalerie [5]. Moréri, au sujet de Roland, ne manquait pas de dire « que les romans et les poëtes lui attribuaient des aventures surprenantes et que ces contes étaient aussi fabuleux que ceux des Espagnols ». Au mot *Romans*, le même Moréri ne citait (chose curieuse) que « l'Amadis de Gaule en

[1] *Acta sanctorum maii*, VI, p. 811. Ce volume est de l'année 1688.

[2] *Histoire de France*, I, 340, 341.

[3] *Nova Bibliotheca manuscriptorum*, 1657.

[4] 1633, pp. 404-409, 547-566.

[5] Le P. Lelong naquit en 1665 et mourut en 1721. La première édition de la *Bibliothèque* est de 1719.

24 volumes, le *Roman de la Rose*, *Palmerin d'Olive* et *Palmerin d'Angleterre*. » Il ajoutait que « les Arabes avaient donné aux Espagnols le goût de ces fictions ». Saumaise était du même avis. Rien de la France, rien de nos chansons. Entre Moréri et Leibnitz il y a toute la distance qui sépare le génie de la patience et du travail. Huet, évêque d'Avranches, mérite d'être placé beaucoup plus près de Leibnitz que de Moréri. Il écrivit une *Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans*, qui est presque un chef-d'œuvre d'érudition et où vingt de nos chansons de geste sont citées et critiquées [1]. Chapelain, l'auteur de la *Pucelle*, publia de son côté un dialogue *Sur la lecture des vieux romans* [2]. Ménage, dans la première édition de son Dictionnaire [3], ne mettait pas en doute qu'à Roncevaux Charlemagne « n'eût été défait par les Sarrasins. » Crescimbeni publiait à Rome en 1698 la première édition de son *Istoria della volgar poesia*. Cependant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres prenait tous les jours un nouveau développement en France : ses *Mémoires* devenaient une sorte de manuel à l'usage des érudits français. C'est dans ce recueil que Galland publia son *Discours sur quelques anciens poëtes et sur quelques romans* GAULOIS *peu connus* [4]. Ces romans étaient « le *Brut* d'Angleterre de maistre Eustace, *Atys et Profylias*, le *Roman de Troye* par Benoît de Sainte-Maure, *Dolopathos* et *Perceval*. » Une seule œuvre analysée par Galland se

[1] La deuxième édition est de 1678.

[2] *De la lecture des vieux romans*, dialogue par M. Chapelain de l'Académie françoise. (*Continuation des Mémoires de littérature et d'histoire*, tome II, partie I.)

[3] En 1694.

[4] *Mémoires de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*. T. II, p. 673 et suiv.

rapporte directement au sujet de notre livre : c'est le *Charlemagne* de Girard d'Amiens. Il est assez curieux de voir comment, dans les premières années du dix-huitième siècle, on lisait les vieux manuscrits, même à l'Académie des Inscriptions. Qui reconnaîtrait, dans ces mots donnés par Galland : « *Guanelon les venetian roy Marsile*, » ces mots qui appartiennent à Girard : « *Guanelon les vendi au roi Marsile*, » etc., etc. [1] ? Tout est de la même force [2]... Mais il est temps de nous arrêter; car nous avons dépassé de quelques années les limites du dix-septième siècle, et le siècle suivant mérite à bien des égards les honneurs d'un chapitre spécial.

CHAPITRE VII.

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Esprit littéraire du XVIII[e] siècle.

C'est dans les œuvres de Boileau que nous avons cherché tout à l'heure l'expression la plus exacte de

[1] *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, II, p. 680.

[2] Au lieu des vers suivants donnés par Galland :

Mais dit vous en avons la plus grande partie
Et encor furent tant que j'aye ass...
L'estoire tout ainsi comme il m'est chargié
Car n'estoit que par moy soit de tout abbregié
Que cele que j'ai dit fust de tout enlardie
Que Jean Bodiaux fist que les langue ot polie
De biaux savoir parler et de science acquisce.

Il faut lire les suivants :

Mes dit vous en avons une grande partie
Et enquore ferai tant que j'aie asievie
L'estoire, tout aussi comme ele m'est chargie;
Mes ne veuill que par moi soit de tant abregie
Que cele que j'ai dit fust de riens enledie
Que Jehan Bodiaux fist à la langue polie
De bel savoir parler et science aguisie...
(B. I., Ms. 778, f° 165 r°, v°.)

la pensée de tout le dix-septième siècle à l'endroit de nos épopées nationales; c'est à Voltaire que nous demanderons aujourd'hui sur ce même sujet la pensée de tout le dix-huitième siècle.

Il est certains hommes qui ont le lourd et périlleux honneur de représenter toute une époque.

On attribue généralement à Voltaire le fameux mot: « Les Français n'ont pas la tête épique; » il faut reconnaître qu'il n'est pas de lui, mais de M. de Malezieux. Voltaire, d'ailleurs, le cite avec un sourire approbatif, et exprime la même pensée en d'autres termes : « Il faut avouer, dit-il, qu'il est plus difficile à un « Français qu'à un autre de faire un poëme épique. « C'EST QUE DE TOUTES LES NATIONS LA NÔTRE EST LA « MOINS POÉTIQUE. » A ces derniers mots, nous découvrons avec une sorte d'effroi les profondeurs de l'ignorance, et nous comprenons l'indignation de Génin citant ce singulier passage. Boileau croyait à l'existence de *nos vieux romanciers;* Voltaire ne la soupçonne même pas. Dans quel ébahissement il serait tombé, si on lui avait démontré mathématiquement que la plus épique de toutes les nations modernes, c'est la France, et que nous comptons nos épopées par centaines !

Voltaire et son *Essai sur la poésie épique.*

Nous avons lu l'*Essai sur la poésie épique* de Voltaire; à franchement parler, c'est un pauvre ouvrage; mais il est le reflet exact de toutes les opinions du temps. Encore Voltaire a-t-il quelque mérite et quelque bonne grâce à protester, dès sa première page, contre la rhétorique et contre les rhéteurs : il se montre par là supérieur à ses contemporains. Il ne veut pas que l'on définisse l'épopée : « une fable in« ventée pour enseigner une vérité morale et dans « laquelle un héros achève quelque grande action

« avec le secours des Dieux dans l'espace d'une « année. » Il établit que l'action épique doit être « une, simple, grande, variée, intéressante ; » c'est fort bien. Mais quand il arrive *in medias res;* quand il en vient à tracer les portraits des huit grands épiques de l'ancienne et de la nouvelle humanité, cette liste malencontreuse révèle tout aussitôt son ignorance. Ces huit grands hommes sont Homère, Virgile, Lucain, Le Trissin (?), Le Camoens, Le Tasse, Don Alonzo de Ercilla (??) et Milton. C'est alors, c'est à la fin de cette nomenclature singulière que Voltaire, les yeux modestement baissés, se laisse aller à dire : « Nous n'AVIONS pas de poëme épique en France, et je ne sais même pas si nous en AVONS aujourd'hui. La *Henriade,* il est vrai, a été imprimée souvent, mais il y aurait trop de présomption à regarder ce poëme comme un ouvrage qui doit passer à la postérité et effacer la honte qu'on a reprochée si longtemps à la France de n'avoir pu produire un poëme épique. » Cette honte était effacée six cents ans et plus avant Voltaire, et c'est la *Chanson de Roland* qui passera certainement à la postérité.

Travaux des érudits au XVIIIe siècle sur la légende et les héros de nos épopées.

D'ailleurs Voltaire n'est pas coupable d'avoir ignoré ce que tout son siècle ignorait. Nos chansons de geste lui étaient aussi complétement inconnues que les *Niebelungen* et le *Mahabharata*. L'*Encyclopédie* n'est pas plus savante. Dans un singulier article sur les statues de Roland, elle répugne à croire qu'elles représentent véritablement le neveu de Charlemagne, et insinue que « le nom qu'on leur donne vient de l'ancien mot *rugen* (dénoncer en justice), ou bien du mot *ruhe* (tranquillité) et *land* (pays), comme si ces monuments étaient des symboles de la tranquillité que procure la justice[1]. »

[1] *Encyclopédie* de d'Alembert et de Diderot, au mot *Roland.*

I PART. LIVRE III, CHAP. VII.

Le P. Daniel, dans son *Histoire de France*, parle « du fameux Roland si renommé dans les contes de l'archevêque Turpin[1] ». M. de Lamoignon est l'auteur d'une « Relation manuscrite des Pyrénées et de Roncevaux, » qui est datée du 15 décembre 1707. Il y donne des détails fort précieux sur la chapelle de Roncevaux, où l'on voyait encore de son temps des fresques représentant la mort des douze pairs. Le *Dictionnaire de l'Académie française*, en son édition de 1718, cite uniquement au mot *Roman* les romans de *Lancelot du Lac*, de *Perceforest*, d'*Amadis*, d'*Astrée*, de *la Rose*. Mêmes citations dans l'édition de 1762; et le *Vocabolario della Crusca*, publié à Florence en 1735, ne parle également que des *Romanzi brettoni*: de nos chansons de geste, pas un mot. Nos Bénédictins étaient moins oublieux: dans leur *Voyage littéraire*, publié en 1724, ils décrivent la statue de Roland à Statberg : « Elle sert d'asyle à tous les criminels, disent-ils, et on n'oseroit mettre la main sur celui qui peut seulement la toucher[2]. » Dans une *Histoire* fort médiocre de *la ville et principauté d'Orange*[3], le P. Bonaventure de Sisteron discute longuement les titres historiques de Guillaume d'Orange; il rappelle, d'après M. de Marca, que ce héros est le sujet d'anciens romans, et n'est pas éloigné de croire que Guillaume fut surnommé au cornet, « parce qu'il en portait un sur son écu. ».

Dom Rivet et l'*Histoire littéraire*.

Mais bientôt parut un livre uniquement destiné à mettre en lumière toutes les origines littéraires de

[1] II, 40, V. aussi I, 453. L'*Histoire générale de l'Espagne*, traduite de l'espagnol de Jean de Ferreras par M. d'Hermilly (Paris, 1751 et suiv.) n'est pas moins dédaigneuse à l'endroit de Roncevaux : « Ce n'est qu'un tissu de fables et de contes de vieilles. » (II, 509.)

[2] *Second Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, p. 250.

[3] A Avignon, chez Marc Chave, 1741.

la France, un livre commencé en 1733, et qui est bien loin d'être encore achevé. Les auteurs de l'*Histoire littéraire* devaient nécessairement et de fort bonne heure rencontrer sur leur chemin la question de nos romans, de leur antiquité et de leurs origines. Dom Rivet l'aborda résolûment dès le sixième volume de son œuvre gigantesque, en 1742. Certes, on ne saurait refuser à D. Rivet une singulière ardeur de patriotisme; pour mieux atteindre le but, il le dépassa. Prenant pour guide la fameuse *Lettre de M. Huet à M. de Segrais sur l'origine des romans* [1], il établit courageusement, ou plutôt essaye d'établir que nos plus anciens romans remontent au dixième siècle. Et il cite le *Philomena* comme un exemple irrécusable [2]. Mais d'ailleurs il n'est pas embarrassé d'alléguer d'autres preuves: « Le roman de Guillaume au court nez, qui contient l'histoire travestie de saint Guillaume de Gellone, ce roman en vieux vers français était, dès 1070, répandu en Angleterre. Tels étaient encore, ajoute D. Rivet, les romans de *Garin le Loherain*, de *Lancelot du Lac*, d'*André de France* (?), de *Perceforest*, de *Godefroy de Bouillon*, de *Matheolus* (?), de *Pepin et de Berte*, du *Chevalier à l'Épée*, de *Bertain*, du *Saint-Gréal*, de *Merlin*, d'*Artus*, de *Perseval*, peut-être aussi d'*Amadis de Gaule* [3]. » Telles sont les propres paroles de D. Rivet, qui, comme on le voit, fait de regrettables confusions, amalgame les chansons de geste et les romans de la Table ronde, regarde *Pepin et Berte* et *Bertain* comme deux œuvres différentes,

[1] La 2e édition est de 1678.

[2] V. sur le *Philomena* notre chapitre intitulé: *Les romans en prose*. Rappelons très-sommairement qu'après avoir été attribuée par D. Rivet au dixième siècle, cette œuvre fut attribuée au douzième par Daunou, et enfin par Fauriel au commencement du treizième siècle. C'est cette dernière date que nous avons adoptée.

[3] *Histoire littéraire*, t. VI, p. 12-17.

et exagère singulièrement l'antiquité véritable de nos premiers poëmes nationaux. Mais cette exagération ne nous est pas désagréable : elle est infiniment préférable au silence de Voltaire.

Les allégations de D. Rivet parurent bizarres à plus d'un bon esprit, et le *Journal des Savants* les attaqua sans ménagement [1]. On ne pouvait supporter que notre langue fût si ancienne. Dom Rivet répliqua avec indignation, presque avec éloquence : de là le long *Avertissement* qu'il plaça en tête du septième volume de l'*Histoire littéraire* [2]. Il y reprend la question de *Philomena*, et s'entête à voir dans ce roman en langue vulgaire une œuvre composée vers 950. Là-dessus il s'échauffe et réfute vivement son agresseur. Puis, pensant l'avoir accablé sous le poids de ses arguments, il l'achève en lui citant le roman de *Guillaume au court nez*, le plus ancien de tous nos romans après *Philomena*, « BIEN QU'IL soit écrit en vers de dix syllabes, et que M. Galland accorde l'antiquité aux seuls romans écrits en alexandrins. » D. Rivet cite encore *Ogier le Danois*, *Aubry le Bourgoing*, *Girard de Viane*, *Godefroy de Bouillon*, *Alexandre*, la *Chanson de Roland* et le *Roman de Roncevaux*, affirmant que la version de ce dernier poëme, citée par Du Cange, est du onzième siècle tout au moins [3]. Il eût été singulièrement indigné si quelque critique imprudent avait vieilli de cent ou deux cents ans la plupart de ces poëmes, qui appartiennent réellement aux douzième et treizième siècles. Mais, encore un coup, cette exagération de Dom Rivet était, pour nos vieux poëmes, une heureuse fortune ; en les

[1] *Journal des Savants*, 1742, p. 695. Lettre anonyme.
[2] Ce volume parut en 1746.
[3] *Histoire littéraire*, tome VII, *Avertissement*, pp. LXIII-LXXXII.

croyant si anciens, on devait éprouver un plus vif désir et de les connaître et de les publier [1].

Lacurne de Sainte-Palaye et ses immenses travaux.

Après l'*Histoire littéraire*, on ne peut plus citer, au dix-huitième siècle, que les immenses travaux de Lacurne de Sainte-Palaye. Mais il convient de les citer avec tous les éloges qu'ils méritent. Sainte-Palaye fut le Du Cange de son temps : Du Cange a sa statue; Sainte-Palaye n'aura peut-être jamais la sienne. Travaillant et faisant travailler avec une infatigable énergie, il a laissé peu de livres imprimés, mais un grand nombre de manuscrits. Cent in-folios attestent encore aujourd'hui la vigueur singulièrement productive de cette intelligence toujours en éveil. La Bibliothèque impériale possède les incomparables éléments de ce *Dictionnaire* qu'il n'eut pas le temps de faire paraître. Mais qui pourrait songer désormais à écrire un nouveau Dictionnaire de notre langue ou de nos antiquités nationales, sans consulter le très-précieux répertoire de Sainte-Palaye? Il convient ici de parler surtout des belles transcriptions qu'il fit exécuter d'après les manuscrits de nos chansons de geste. Ces copies nous sont restées [2] : elles ne remplacent pas les originaux sans doute, mais on aurait tort de leur refuser toute utilité, même en un temps où les paléographes sont si nombreux. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, de leur utilité actuelle, il ne faut pas oublier qu'au siècle dernier, de tels travaux, au milieu de l'indifférence universelle, étaient bien faits pour ramener un peu l'at-

[1] D. Rivet cite çà et là quelques fragments de nos poëmes, et c'est en lisant ces textes qu'on peut se convaincre de l'ignorance des meilleurs érudits de cette époque en matière de philologie romane. Le savant bénédictin écrit par exemple :

Tint durendars dont librans fu lettrés..
Tout diffublés en Bliant de Salie,... etc., etc.

[2] A la Bibliothèque de l'Arsenal, etc.

tention sur nos origines littéraires, et pour préparer cette réhabilitation de nos épopées qui a été l'honneur de notre époque. Ajoutez à cela que plusieurs contemporains de Sainte-Palaye imitaient son zèle pour notre ancienne littérature. C'est en 1756 que Barbazan publia, à Paris et à Amsterdam, les *Fabliaux et contes des poëtes français du douzième au quinzième siècle*. Déjà, en 1742, Lévesque de la Ravallière avait mis en lumière les *Poésies du roi de Navarre*, Thibaut de Champagne. En 1774 paraissait l'*Histoire littéraire des Troubadours*, de l'abbé Millot, et en 1779 les *Fabliaux et contes du douzième et du treizième siècle*, *traduits ou extraits d'après les manuscrits du temps* [1]. Le Grand d'Aussy, éditeur de ce recueil scandaleux, écrivait en même temps son *Histoire de la vie privée des Français*, qui parut en 1782. Tous ces travaux ne sont pas également louables. Qu'il nous soit permis, en particulier, de protester très-vivement contre la publication de ces ignobles fabliaux, honte du moyen âge, qu'il eût fallu laisser à tout jamais enfouis dans la juste obscurité des bibliothèques, où quelques paléographes paillards auraient eu seuls le courage d'aller les chercher. Mais surtout il ne fallait pas traduire ces vilenies, par lesquelles beaucoup d'esprits médiocres connaissent seulement le treizième siècle. Elles ont encore augmenté la corruption du siècle si corrompu où elles furent imprimées pour la première fois.

Ne quittons pas cette triste époque sans signaler un grand fait. Dans les *Canterbury tales of Chaucer* [2], qui parurent de 1772 à 1778, un Anglais, Thomas Tyrwhitt, signalait à l'attention des savants de son temps, un manuscrit qui contenait un vieux poëme

[1] Paris, Onfroy, 1779-1781, 3 vol. in-8.
[2] Une seconde édition parut en 1798.

français consacré à la gloire de Roland. Or ce manuscrit, ignoré, délaissé, méprisé, dont la France elle-même ne soupçonnait pas l'existence, et dont elle n'eût même pas voulu accepter le présent, ce manuscrit renfermait l'*Iliade* de la France. C'était le plus ancien texte de la *Chanson de Roland.*

CHAPITRE VIII.

LA BIBLIOTHÈQUE DES ROMANS.

M. de Paulmy et la *Bibliothèque des Romans* (1775 et années suivantes).

Un homme d'esprit, un curieux, un mondain, un parfait gentilhomme, M. le marquis de Paulmy jeta certain jour un coup d'œil sur son siècle qu'il était merveilleusement en état de comprendre. Il découvrit aisément que tous les goûts littéraires de ses contemporains les portaient vers le roman. A un siècle qui, en peinture, pouvait aimer Boucher et Watteau, il fallait en littérature un *genre* facile, mou, fadasse, avec quelques grivoiseries assez peu voilées pour être découvertes. M. de Paulmy résolut de donner aux goûts de son temps une satisfaction décisive, complète : il fonda la *Bibliothèque universelle des romans*, dont le premier volume parut en 1775 et le dernier quatorze ans plus tard, à la veille de la Révolution. La collection forme 224 parties en 112 volumes. Mais, dès 1778, le marquis de Paulmy ne prit plus aucune part active à la rédaction de cette encyclopédie amusante. Dès lors, il travailla avec Contant d'Orville aux *Mélanges tirés*

d'une grande bibliothèque[1]. Nous n'avons pas à nous plaindre de ce changement survenu dans les idées et dans les occupations de M. de Paulmy.

Que s'était en définitive proposé le fondateur de la *Bibliothèque universelle des romans?* Ce titre le disait. Il voulait demander à tous les peuples leurs plus célèbres, leurs plus populaires, leurs plus anciennes fictions, et les faire passer dans notre langue. Dans cet immense *pandæmonium*, on devait, que dis-je? on allait voir un roman chinois coudoyer un roman égyptien; un roman de la Perse habiter le même volume qu'un roman de la Norwége ou de l'Islande; les contes des anciens Bretons faire bonne compagnie avec ceux des Hindous; tous les climats, tous les cieux, toutes les nations se trouver réunis sans être confondus. Romans français, scandinaves, allemands, italiens, espagnols, anglais, africains, portugais, grecs et dalmates, turcs et roumains, de l'Europe, de l'Asie, de l'Amérique : tous devaient répondre à l'appel. Et les lecteurs du dix-huitième siècle devaient avoir la délicate jouissance de faire tour à tour connaissance avec les mœurs et la physionomie de tous les peuples à tous les temps. Après avoir parcouru sur des jonques couvertes de fleurs les rivières bleues de la Chine, ils devaient être brusquement transportés dans les glaces du pôle Nord, aux bornes du monde. Ils devaient bientôt tout connaître dans le passé de l'humanité, la vivacité de l'Italien, la fierté et les vantardises de l'Espagnol, le flegme de l'Anglais, l'immobilité du Turc, et surtout les gloires de la France. Quel charmant, quel admirable voyage!

Par malheur, un si beau plan fut médiocrement exécuté. Au lieu de donner de bonnes et sincères tra-

[1] Paris, 1779-1788, 69 volumes in-8.

ductions où les originaux auraient été sévèrement reflétés, M. de Paulmy résolut de parer, d'attifer, d'embellir les fictions qu'il reproduisait. Il ne les embellit que trop; car il les défigura entièrement. Il vêtit tous ses personnages, français ou chinois, indiens ou anglais, du costume de son temps, qui d'ailleurs était charmant. Tous ces héros furent obligés de revêtir la jaquette et les dentelles. Mais rien ne fut aussi défiguré que nos chansons de geste. Pourrions-nous nous en étonner, quand nous saurons que M. de Paulmy demanda la nouvelle rédaction de quelques-uns de ces romans à M. de Tressan, le plus élégant, le plus musqué, le plus quintessencié de tous les littérateurs de cette époque? Nommer M. de Tressan, c'est tout dire[1]. Ogier le Danois et Roland tombaient bien.

Table des chansons de geste et autres romans français du moyen âge dont le résumé se trouve dans la *Bibliothèque des Romans*.

La *Bibliothèque universelle des romans* ne s'est occupée de nos poëmes nationaux que pendant les deux années 1777 et 1778[2]. Mais la plus grande partie des

[1] Les *Œuvres choisies du comte de Tressan* ont été publiées à part en 12 volumes in-8 (Paris 1787-1791). V. t. VIII, p. 48 et suiv., un extrait d'*Ogier le Danois*, et p. 138-268, l'analyse d'*Huon de Bordeaux*.

[2] Nous croyons devoir donner ici une Table complète de ces deux années qui facilitera les recherches et donnera une idée des proportions et du plan de la *Bibliothèque des romans*.

Janvier 1777. *Cleriadus et Meliadice*, t. I, pp. 26-68; — *Guérin, auparavant nommé Mesquin, fils de Millon de Bourgogne;* t. II, pp. 5-44.—Notice sur les *Romans de la Table ronde*, t. II, pp. 45-48. — *Érec et Enide*, t. II, pp. 49-86.

Février 1777. Fabliaux intitulés : *Le Chevalier à l'épée*. — *La Mule sans frein*.— *Le Court Mantel*, pp. 87-115. — *Flores y Blancaflor* (roman qui n'a rien de commun que le titre avec *Flore et Blanchefleur*), pp. 151-223.

Avril 1777. *Le Chevalier à la charrette*, t. I. pp. 67 à 94. — *Le Chevalier au lion*, t. I, pp. 95-120. — *Berte au grand pied*, t. I, pp. 141-167. — *Cléomadès*, t. I. pp. 168-225.

Mai 1777. *Fregus et Galienne*, pp. 36-59. — *Valentin et Orson*, pp. 60-205.

Juillet 1777. Fabliau intitulé : *L'Atre périlleux*, pp. 70-86. —*Les Quatre frères chevaliers de la Table ronde*, pp. 87-122. — *La Chronique de Turpin*, pp. 133-163.— *La Chanson de Saisnes*, pp. 163-182. — *Clygès*, pp. 183-216.

I PART. LIVRE III, CHAP. VIII.

seize volumes qui parurent en ces deux années est consacrée à ces œuvres si profondément françaises. Néanmoins on ne trouvera dans la collection de M. de Paulmy que l'analyse de quinze ou vingt de nos chansons. Le reste fort heureusement est resté dans une ombre qui valait mieux qu'une telle lumière.

Jugement littéraire sur la collection de M. de Paulmy.

Et d'après quels textes ont été faites ces prétendues analyses? Hélas! sauf pour un ou deux romans [1], ce n'est pas sur les poëmes des douzième et treizième siècles : c'est le plus souvent sur les plus méchantes versions

AOUT 1777. *Claris et Laris*, pp. 62-115. — *La Chanson de Saisnes* (suite), pp. 122-128. — Extraits historiques sur Charlemagne, pp. 139-181.

OCTOBRE 1777. *Giglan, fils de Gauvain*, pp. 59-90. — *Geoffroy de Mayence, chevalier d'Artus*, pp. 91-112. — Résumé du *Charlemagne*, de Girard d'Amiens, pp. 119-134. — *Simon de Pouille* (sous un autre titre et bien défiguré), pp. 135-156. — Analyse du *Philomena*, pp. 156-170.— Extrait du texte provençal de ce dernier roman, pp. 170-172. — Analyse de *Noches de Invierno*, roman espagnol consacré aux Enfances de Charlemagne et de Roland, pp. 172-177.—Analyse du sixième livre des *Reali di Francia* (Enfances de Charlemagne et de Roland), pp. 177-182.

NOVEMBRE 1777. Histoire complète de Roland, d'après des sources françaises et surtout italiennes (ces sources sont : *Girard de Viane, les Quatre fils Aimon, Gallien restauré, Fierabras*, le *Morgante* de Pulci, l'*Orlando innamorato* de Boiardo, et la suite de ce poëme par Agostini), p. 10-239.

DÉCEMBRE 1777. Histoire complète de Roland (suite). Résumé de l'*Orlando furioso* de l'Arioste, de la continuation de ce poëme par Grotta, de la *Mort de Roger*, par Pescatore de Ravenne, etc., etc.—La *Chanson de Roland*, restituée par M. de Tressan, pp. 5-215.

JANVIER 1778. *Hugues Capet*, pp. 5-70.

FÉVRIER 1778. *Doon de Mayence*, pp. 7-70. — *Ogier le Danois*, pp. 71-167. — *Meurvin, fils d'Ogier*, pp. 168-179.

AVRIL 1778. *Huon de Bordeaux*, t. II, pp. 7-164.

JUILLET 1778. *Maugis d'Aigremont et Vivien son frère*, t. I, pp. 7-59. — *Renaud de Montauban*, pp. 60-102. — *Mabrian. roi de Jérusalem*, pp. 102-161. — *La Conquête de Trébisonde*, pp. 161-171. — Analyse du *Rinaldo innamorato* du Tasse, t. II, pp. 5-91 ; — du *Rinaldo furioso* de Fr. Tromba de Gualdo, t. II, pp. 92 et suiv. — Du *Rinaldo appassionnato*, pp. 97-105 ; — de *Dama Rovenza del Martello*, pp. 105-111 ;— du *Richardet amoureux*, pp. 115-216.

OCTOBRE 1778. *Garin de Montglane*, pp. 4-89 ; — *Galien le restauré*, pp. 90-114.

DÉCEMBRE 1778. *Milles et Amys*, pp. 3-51. — *Jourdain de Blaives*, pp. 51-91.

[1] Notamment *Berte aux grands pieds* et la *Chanson de Saisnes*.

en prose des quatorzième et quinzième siecles[1]. Mais encore ces plates traductions étaient-elles françaises. M. de Paulmy et ses collaborateurs ont été beaucoup plus loin : ils n'ont pas craint d'aller demander presque toute l'histoire de Roland et toute celle de Renaud aux Italiens de la Renaissance, à Boiardo, à l'Arioste, à Agostini, à Pescatore de Ravenne, au Tasse, à Pulci, à d'autres plus inconnus[2]. Vous pensez peut-être que c'était là la dernière décadence et qu'en fait d'inexactitude on ne pouvait descendre plus bas : vous vous trompez. M. de Tressan a trouvé le secret de défigurer davantage nos épopées. « La *Chanson de Roland* est perdue, dit-il, mais je vais la reconstituer telle qu'elle devait se chanter à la tête de nos armées. » Et il la reconstitue, naïvement. Seulement il se méprend tout à fait sur le sens du mot *Chanson*, et compose une sorte de chansonnette de caserne en plusieurs couplets ornés d'un refrain. Nulle citation, d'ailleurs, ne pourrait donner une idée plus exacte de toute la *Bibliothèque des romans :* c'est là que l'on saisit le mieux tous les procédés du dix-huitième siècle à l'égard de nos vieux poëmes. Vous allez voir comment Roland fut travesti en mousquetaire « aimant le cotillon » (*sic*), « usant sobrement de vin les jours de garde et d'exercice » (*sic*), et « partageant la fricassée du paysan et du bourgeois » (*sic*). Cette chanson de M de Tressan peut faire suite à *Vive Henri IV :*

M. de Tressan entreprend de reconstituer la *Chanson de Roland*.

[1] Cela est frappant pour *Valentin et Orson*, la chronique du faux Turpin, *Ogier le Danois*, la *Conquête de Trébisonde*, *Milles et Amys*, *Garin de Montglane*, etc., etc.

[2] V. dans la table précédente les mois de novembre et décembre 1777, et de juillet 1778. La *Bibliothèque des Romans* s'est également servie sans scrupule des *Reali di Francia*, même pour l'analyse du *Charlemagne*, de Girard d'Amiens, et elle a également utilisé plusieurs romans espagnols (*Noches de Invierno*, etc.).

c'est la même inspiration. Mais laissons la parole au charmant écrivain du dix-huitième siècle :

« Nous ne disserterons pas sur la fameuse chanson de Roland. Il est certain que pendant tout le temps qu'ont régné les descendants de Charlemagne, et pendant environ trois siècles, sous la troisième race de nos rois, les troupes françoises répétoient cette chanson... *Sans nous amuser à déterrer dans la poussière des bibliothèques quelques fragments imparfaits et barbares de cette chanson, sans recourir à la supposition d'un manuscrit dans lequel cette chanson se trouveroit transcrite dans son langage originel,* IMAGINONS *plutôt quels pouvoient en être le sens et l'esprit.* Il est probable qu'elle ne contenoit point une relation de tous les hauts faits de Roland. Il est plus naturel de croire qu'on présentoit aux soldats le caractère de Roland comme un modèle à imiter, et qu'on leur montroit le paladin comme un chevalier brave, intrépide, ardent et zélé pour le service de son roi et de sa patrie, qu'on leur ajoutoit qu'il étoit humain après la victoire, ami sincère de ses camarades, doux avec les bourgeois et les paysans, qu'il n'étoit pas querelleur, évitoit l'excès du vin et n'étoit point esclave des femmes. ENFIN VOICI CE QUE NOUS CROYONS QUE CHANTOIENT NOS SOLDATS IL Y A SEPT OU HUIT CENTS ANS, EN ALLANT AU COMBAT :

CHANSON DE ROLAND.

Soldats françois, chantons Roland:
De son pays il fut la gloire.
Le nom d'un guerrier si vaillant
Est le signal de la victoire.

Premier couplet.

Roland étant petit garçon
Faisoit souvent pleurer sa mère;
Il étoit vif et polisson.
« Tant mieux, disoit monsieur son père.
A la force il joint la valeur,

Mauvaise tête avec bon cœur,
C'est pour réussir à la guerre. » (*Refrain.*)

Au paysan comme au bourgeois
Ne faisant jamais violence,
De la guerre exigeant les droits
Avec douceur et bienséance,
De son hôte amicalement
Il partageait la fricassée,
S'il ne faisoit pas l'insolent
Ni sa fille la mijaurée. (*Refrain.*)

Roland à table étoit charmant,
Buvoit du vin avec délice;
Mais il en usoit sobrement
Les jours de garde et d'exercice...

Roland aimoit le cotillon
(On ne peut guères s'en défendre),
Et pour une reine, dit-on,
Il eut le cœur un peu trop tendre.
Elle l'abandonne un beau jour
Et lui fait tourner la cervelle.
Aux combats, mais non en amour,
Que Roland soit notre modèle. (*Refrain.*)[1]

Voilà comment le XVIII[e] siècle entendait la restitution de nos vieux poëmes. Et M. de Tressan croyait si bien à l'exactitude de sa traduction qu'après le septième couplet de cette vraie chanson du Caveau, il insérait cette note que nous nous garderions bien de ne pas reproduire : « IL EST A PRÉSUMER que les soldats, chantant cette chanson lorsqu'ils marchaient contre l'ennemi, NE DISAIENT QUE LES SEPT PREMIERS COUPLETS *et qu'ils disaient les suivants dans le repos des garnisons.* » On n'a jamais été si loin dans cette voie.

Quant au style de la *Bibliothèque des romans*, vous

[1] *Bibliothèque universerselle des romans.* Déc. 1777, pp. 210-215.

venez d'en juger. Il est partout le même. C'est une suite de bergeries, signées Watteau. Du rose, du bleu, de la soie, des mouches, de la poudre, des moutons blancs, des rubans, de la galanterie de caserne, des grâces de lieutenant aux gardes-françaises, nos vieux héros enfin amenés dans nos boudoirs et transformés en talons rouges...

Écoutez plutôt.

Autres citations de la *Bibliothèque des Romans.* Fausseté odieuse de toute cette littérature.

Les douze pairs sont en Terre-Sainte, ils sont prisonniers pour l'Église et pour la France; et voici le portrait qu'en trace le prétendu traducteur de *Simon de Pouille :* « Les soupers étoient très-gais, les jeunes seigneurs françois mangeoient beaucoup, buvoient de même, chantoient et contoient leurs bonnes fortunes de France avec des détails qui auroient pu passer pour indiscrets à Paris, mais qui en Palestine (où les dames dont il étoit question n'étoient même pas connues de nom) ne pouvoient tirer à conséquence[1]... » Les *Enfances Charlemagne*, vous le savez, ont été racontées par plusieurs de nos épiques; mais qui les reconnaîtrait dans ce récit de M. de Paulmy : « L'Aragon avoit une infante qu'on appeloit Galienne; elle étoit belle, vive et disposée à la tendresse. La réputation de l'aimable Maine, quelques coups d'œil qu'elle avoit eu occasion de jeter sur sa personne, avoient commencé à intéresser son cœur en sa faveur... Mais un jour, à un tournoi, le jeune Charles joua de la harpe et dansa avec une grâce infinie; il remporta le prix de ses talents et ce fut une couronne de fleurs qui lui fut donnée par Galienne. » Bref « leurs cœurs s'enflammèrent l'un pour l'autre » et dès lors « les confidents furent en campagne, les billets trottèrent,

[1] *Bibliothèque des Romans*, octobre 1777, t. I, p. 148.

les rendez-vous, les protestations, les preuves d'amour et de tendresse se multiplièrent et on se jura un amour éternel [1]. » Voulez-vous entendre un chant de ménestrel au XIII[e] siècle? la *Bibliothèque des romans* va vous satisfaire. Écoutez plutôt ces vers des *Quatre fils Aimon :*

Laissez-vous, nobles paladins,
Amuser par des tambourins.
Venez, oubliant vos querelles,
Danser avec nos demoiselles.
Nous avons pour les chevaliers
Des dames ravissantes,
Et pour leurs galants écuyers
De gaillardes suivantes [2].

Tout cela peut du moins paraître fort innocent. Mais au dix-huitième siècle on en devait venir à saupoudrer ces romans ainsi restitués de quelques grivoiseries *gauloises*. Raimbert de Paris, auteur présumé de la première version d'*Ogier le Danois*, avait raconté en trois vers, avec une brutalité simple, les amours d'Ogier et de la fille du châtelain de Saint-Omer [3]. Adenès, au siècle suivant, avait un peu plus détaillé le récit de ces mauvaises amours et avait jugé convenable de faire mourir de douleur la pauvre Mahaut. Mais cette concession ne fait pas l'affaire de MM. de Paulmy et de Tressan. Plusieurs pages scabreuses, très-scabreuses, sont consacrées à la narration de cette amourette. Tout le dix-huitième siècle est dans ce récit que Florian n'eût pas désavoué. O fausseté! ô fadeur insupportable de ces pastorales lubriques! On voit Ogier, cet homme terrible qui

[1] *Bibliothèque des Romans*, octobre 1777, t. I, pp. 125-126.
[2] Juillet 1778, p. 82.
[3] Vers 83-86.

I PART. LIVRE III, CHAP. VIII.

tuait les bœufs d'un coup de poing, habillé en satin rose et faisant à la belle Élizène (nom volé aux *Amadis*) un cours d'histoire naturelle « sur les caresses des moineaux et les gémissements des tourterelles, sur l'*instinct* des moutons et de tous les autres quadrupèdes, » etc., etc. Le cours finit mal. Ogier délivre un jour la belle Élizène d'un loup menaçant, et bientôt après : « il fut vainqueur non plus d'un monstre carnassier, mais du plus aimable objet qu'eût peut-être jamais formé la nature. » Ces périphrases décidément donnent la nausée. Combien je préfère le vieux Raimbert disant carrément : « En fist Ogier toutes ses volontés [1]. »

[1] Il faut par quelques citations donner ici une idée complète de cette *Bibliothèque des romans* qui occupe une place vraiment considérable dans l'histoire de nos épopées nationales. Nous choisirons ces citations dans le seul roman d'*Ogier le Danois* dû à la plume élégante de M. de Tressan.

I. OGIER DOTÉ PAR LES FÉES. L'enfant Ogier reposoit tranquillement dans son berceau, lorsqu'au milieu de la nuit, six dames, belles et magnifiquement vêtues, entrèrent dans la chambre au grand étonnement des femmes qui le veilloient : c'étoient des fées favorables et bienfaisantes. Elles entourèrent le berceau, et, ayant successivement pris l'enfant dans leurs bras, chacune d'elles l'embrassa et le fit passer à sa compagne après l'avoir doué de quelque qualité ou lui avoir promis quelque bonheur particulier. La première de ces demi-divinités (qui se nommoit Gloriande) assura qu'il seroit le plus fort, le plus vaillant et le plus hardi chevalier de son temps. La seconde (nommée Palatine) dit que ce n'étoit pas tout d'avoir la force et le courage, si l'occasion de les exercer ne se rencontroit fréquemment, et qu'elle répondoit que cet enfant auroit les plus belles occasions d'acquérir de la gloire. La troisième (qu'on appeloit la fée Faramonde) dit qu'elle alloit mettre la dernière main aux dons de ses sœurs; qu'il ne seroit jamais blessé, du moins mortellement, à la guerre; qu'il ne livreroit aucun combat dont il ne sortît vainqueur. La quatrième (nommée Meliore) prit la parole : « Mes sœurs, dit-elle, vous n'avez pensé qu'à en faire un héros : moi, je veux en faire un homme aimable : je le doue donc de la beauté la plus mâle et de la figure la plus noble, de l'aspect le plus séduisant et du caractère le plus heureux. — Ah! ma sœur, s'écria à l'instant Persine (la cinquième) en l'enlevant à Meliore, il ne lui reste qu'à être toujours sûr de plaire, puisqu'il doit toujours en être digne. Eh bien! je veux qu'il s'enflamme aisément, qu'il ne puisse aimer aucune femme sans la rendre sensible. » Il ne restoit plus qu'à une seule fée de prononcer en sa faveur : c'étoit Morgane, sœur du bon roi Artus, qui vivoit du temps de Pharamond, quatre cents ans avant le règne de Charlemagne. Malgré cela, Morgane étoit la cadette et la plus belle de ces six dames. Elle paraissoit encore

Et que dire du récit de la rencontre de Berte et de Pépin ? Et de cette jolie phrase de *Simon de Pouille* : « Le

dans la fleur de sa jeunesse et ajoutoit aux attraits qu'elle avoit reçus de la nature et qu'elle devoit conserver toujours, une expérience de quatre siècles dans l'art de la coquetterie : « Mes sœurs, dit-elle à ses anciennes, je vous remercie de tout le bien que vous venez de faire à ce cher enfant... Je veux que, quand il aura acquis toute la gloire dont un héros est capable,... il vienne me faire hommage de tous les myrtes et de tous les lauriers qu'il aura cueillis; que je sois la récompense de ses victoires et de ses conquêtes, et que, partageant avec moi la jeunesse et les plaisirs qui me sont assurés pour tous les siècles, dans mon château d'Avalon, nous oubliions longtemps le reste du monde. » Peut-être les cinq premières fées furent-elles fâchées de n'avoir pas doué Ogier comme faisoit la sixième. Quoi qu'il en soit, cette auguste cérémonie étant terminée, les enchanteresses disparurent, et l'enfant se retrouva dans son berceau au milieu de ses nourrices.

II. OGIER CHEZ LE CHATELAIN DE SAINT-OMER. Le châtelain de Saint-Omer était un vieux et sage chevalier. Sa femme Beline avoit une de ces âmes douces et compatissantes qui ne peuvent voir ni l'injustice ni le malheur sans en être touchées et sur qui la jeunesse infortunée a surtout des droits assurés. Elle avoit été aimable et n'avoit de son mariage qu'une fille unique, à peu près de l'âge d'Ogier. Celle-ci s'appeloit Élizène. Sa figure étoit également agréable, douce et intéressante, et son caractère y répondoit parfaitement... Il y avoit un grand parc qui touchoit le château de Saint-Omer : il étoit bien planté et coupé agréablement par une petite rivière ou ruisseau d'eau très-claire. Le jeune et charmant Ogier avoit la liberté de s'y promener, et l'innocente Élizène étoit, dès ses plus tendres années, accoutumée à le parcourir plusieurs fois par jour. Ces deux aimables enfants passoient une partie du jour dans l'intérieur du château, auprès du châtelain et de la châtelaine, et on ne pouvoit pas empêcher qu'ils ne se retrouvassent dans les routes du parc. Leur jeunesse, leur douceur, leur innocence, paroissoient des raisons de ne pas craindre les suites de leur tête à tête; cependant des parents plus éclairés et plus défiants n'auroient pas eu la même facilité. Ils conversoient, ils raisonnoient ensemble sur ce qu'ils savoient et ne savoient pas. Quoique Ogier fût beaucoup plus instruit, ayant déjà étudié la physique sous Alcuin, il étoit cependant toujours de l'avis d'Élizène qui soupçonnoit, imaginoit, devinoit, et enfin faisoit de petits systèmes sur tout ce qu'elle voyoit. Ogier n'osoit la contredire sur rien, parce que déjà il cherchoit à lui plaire. Quelquefois elle lui faisoit des questions sur lesquelles il n'osoit s'expliquer; il rougissoit au lieu de lui répondre, et alors, sans savoir pourquoi, elle baissoit les yeux et les relevoit ensuite tendrement sur lui. La rencontre d'un papillon ou de tout autre insecte, les caresses des moineaux, les gémissements des tourterelles, l'instinct des moutons et des autres quadrupèdes les occupoient agréablement. Ogier grimpoit sur les arbres pour aller dénicher de petits oiseaux pour Élizène, etc., etc....

III. OGIER DANS L'ILE D'AVALON*. On conduisit Ogier dans l'avenue d'un

* « On peut bien assurer que ce château n'étoit pas la ville de ce nom, située en Bourgogne, puisqu'on y alloit par mer. » (Note de la *Bibliothèque des romans*.)

I PART. LIVRE III, CHAP. VIII.

plus beau compliment qu'on puisse faire à une jeune personne que l'on croit accomplie, c'est de lui dire qu'elle est digne du sérail de Jonas[1] ? » Mais il est inutile de citer tant de lubricités plus ou moins déguisées : nous espérons bien d'ailleurs ne donner à personne l'envie de lire la *Bibliothèque des romans*.

Utilité que peut parfois présenter la *Bibliothèque des Romans*.

Cependant elle est parfois d'une certaine utilité, elle comble certaines lacunes. Nous ne possédons (à Paris) qu'un seul exemplaire du roman de *Simon de Pouille* et cet exemplaire est incomplet. A ceux qui n'ont pas le loisir d'aller consulter le manuscrit de Londres, la *Bibliothèque des romans* offre sa méchante mais utile analyse. Ces cas sont rares. Il faudrait du reste se défier singulièrement des citations en vers que M. de Paulmy fait quelquefois d'après les poëmes originaux. L'analyse de *Berte aux grans piés* a été faite avec plus de soin peut-être que toutes les autres; et aussi celle de la *Chanson de Saisnes*. On y trouve néanmoins ces vers singulièrement cités ou traduits :

Justicioit *s'assoigne* et la terre environ[2]...
Moult avons belle dame *et de grant chasement*[3]...

superbe palais d'où il vit sortir la merveilleuse Morgane au milieu d'une troupe de nymphes dont elle paraissoit la plus belle et la plus jeune. « Venez, mon fils, dit la fée en abordant notre héros, venez dans mon château d'Avalon où vous êtes depuis si longtemps attendu. J'ai assisté à votre naissance. — Ah! madame, que dites-vous? s'écria aussitôt Ogier en se jetant à ses genoux. Ce seroit plutôt moi qui pourrois avoir assisté à la vôtre. Vous n'avez pas dix-huit ans. — J'en ai davantage, répondit modestement la fée; mais suivez-moi, nous vous expliquerons ce mystère. » Bientôt ils entrèrent dans un magnifique salon, et Morgane, prenant une couronne d'or ornée de pierreries représentant des feuilles de lauriers, des myrtes et des roses, dit à notre héros : « Régnez ici. » Ogier laissa poser sur sa tête cette couronne fatale à laquelle étoit attaché le don d'immortelle jeunesse, mais en même temps l'oubli de tout autre sentiment que celui de l'amour de Morgane..... (*Bibliothèque des romans*, février 1778, pp. 71-139.)

[1] Octobre 1777, p. 145.

[2] Juillet 1777, p. 165.

[3] Avril 1778, t. I, p. 146.

Ces derniers mots sont traduits par ceux-ci : « DE GRAND MÉRITE ! « Nous pardonnerions volontiers de telles erreurs si elles éclataient dans une œuvre consciencieuse, exacte, morale. Mais aucune de ces épithètes ne convient à la *Bibliothèque des romans* qui est souvent impure, qui est toujours inexacte et fausse. La *Bibliothèque des romans*, c'est une *Estelle et Némorain* en cent douze volumes ! C'est long.

CHAPITRE IX.

NOS ÉPOPÉES NATIONALES A LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE. — LA BIBLIOTHÈQUE BLEUE CONSIDÉRÉE COMME LE DERNIER ASILE DE LEUR POPULARITÉ.

Pendant les dernières années du XVIII[e] siècle nos antiques épopées sont méprisées des lettrés, connues et estimées par quelques érudits. La bourgeoisie les lit encore dans la *Bibliothèque des Romans*, et le peuple dans la *Bibliothèque bleue*.

Transportons-nous dans les dernières années du dix-huitième siècle, et, jetant les yeux autour de nous, cherchons à constater quelle était, en France à cette époque, la destinée de nos épopées nationales.

Alors, la nation se divise fort nettement en deux grandes classes, les lettrés et les ignorants.

Les lettrés sont très-profondément pénétrés de l'esprit de Voltaire, et le considèrent comme l'unique oracle de leurs intelligences. A leurs yeux, les Français n'ont pas la tête épique ; à leurs yeux, la France ne possède qu'une épopée, et c'est la *Henriade*.

Quelques érudits se tiennent à l'écart, et se disent entre eux, presque à voix basse, que dans la Bibliothèque du roi certains manuscrits, dont ils connais-

sent vaguement la cote, renferment certains poëmes fort longs, où Lacurne de Sainte-Palaye a puisé d'excellents exemples pour son précieux *Dictionnaire*. Du Cange aussi en a cité quelques-uns : *Roncevaux*, *Garin le Loherain*, *Aubry le Bourgoing*... L'*Histoire littéraire* en a mentionné quelques autres et n'a pas craint de placer leur rédaction première au dixième siècle : oui, dom Rivet a eu cette audace. Enfin un érudit anglais vient de signaler à l'attention des savants un vieux manuscrit consacré à Roland, et qu'il sera peut-être intéressant de déchiffrer, de lire, de publier, quand la paix aura été rendue à la France et à l'Europe. Voilà ce que se disent ces érudits dont le temps est encore loin de venir.

Dans la noblesse et dans la bourgeoisie, on se communique, on se prête, on lit avec un certain enthousiasme des exemplaires plus ou moins dépareillés de la *Bibliothèque des romans;* les femmes surtout s'intéressent à ces fictions qui les désennuient; beaucoup préfèrent les volumes des années 1777 et 1778, qui sont consacrés à nos romans de chevalerie : « Que M. de Tressan écrit donc divinement ! » Et on se montre les beaux passages de son *Ogier le Danois*, de son *Huon de Bordeaux*, de sa *Chanson de Roland*. Ces lectures ont fait sans doute les délices de l'émigration.

Il nous reste à parler des illettrés.

Au milieu de tout le tumulte de la Révolution et de l'Empire, dans les loisirs que laissaient à nos paysans ces terribles guerres plus épiques que nos épopées, entre la campagne du dernier automne et celle du printemps suivant, nos vieux romans continuaient à circuler dans les campagnes sous cette forme grossière que leur avaient imposée les éditeurs de la *Bi-*

bliothèque bleue. Il importe d'en finir avec ces petits livres, et nous voulons, par anticipation, conduire ici leur histoire jusqu'à la présente année 1865.

Histoire des livres de la Bibliothèque bleue, depuis 1789 jusqu'à 1865.

Durant les dernières années du dix-huitième siècle, plusieurs collections complètes ou prétendues complètes de la *Bibliothèque bleue* avaient été publiées, l'une à Paris en 1775; l'autre à Troyes (sans date)[1]; la dernière enfin à Liége en 1787[2]. Mais l'édition de Paris, chose curieuse, ne renferme pas un seul remaniement de nos chansons de geste; la porte n'a été ouverte qu'aux romans d'aventures ou de la Table ronde. Dans les deux autres éditions, on voit figurer très-glorieusement notre *Huon de Bordeaux* et nos *Quatre fils Aymon*. Mais, comme nous l'avons dit plus haut, Épinal et Montbéliard allaient hériter du privilége de publier ces livres populaires, de ce privilége qui avait presque exclusivement appartenu à Troyes. *Fierabras*, *Galien restauré*, *Huon de Bordeaux*, les *Quatre fils Aymon*, *Valentin et Orson*[3], tels sont les

En 1865, CINQ de nos romans nationaux ont seulement survécu et ont leur place dans la Bibliothèque bleue: *Fierabras*, *Galien*, *Huon de Bordeaux*, *les Quatre Fils Aymon*, *Valentin et Orson*.

[1] V. *Livres populaires publiés à Troyes*, de 1600 à 1800.

[2] Chez Desoer.

[3] I. FIERABRAS. « *Conquêtes du grand Charlemagne, roi de France, avec les faits héroïques des douze pairs de France et du grand Fierabras, et le combat fait par lui contre le petit Olivier qui le vainquit, et des trois frères qui firent les neuf épées dont Fierabras en avoit trois pour combattre contre ses ennemis, comme vous le verrez ci-après.* » Montbéliard, chez Deckherr, in-4; Troyes, chez Garnier, in-16.—Ces deux éditions, sans date, sont servilement calquées sur celles du seizième et du dix-septième siècle et contiennent un résumé de l'Histoire de France jusqu'à Charlemagne, un portrait détaillé du grand empereur, un récit de son voyage à Jérusalem et à Constantinople, et, après une longue reproduction du roman de *Fierabras*, un abrégé de la Chronique de Turpin sur le roi Agolant et la mort de Roland à Roncevaux.

II. GALIEN RESTAURÉ. « *Histoire des nobles prouesses et vaillances de Gallien restauré, fils du noble Olivier, le marquis, et de la noble Jacqueline, fille du roi Hugon, empereur de Constantinople.* » (Montbéliard, Deckherr, in-4 à 2 col., 107 pages, sans date, etc.)

III. HUON DE BORDEAUX. « *Histoire de Huon de Bordeaux, pair de France, duc de Guyenne, contenant ses faits et actions héroïques mis en deux livres aussi beaux et divertissants que jamais on ait lu.* » (Montbéliard, Deck-

seuls romans qui ont survécu au grand naufrage de nos vieilles épopées. Parmi ces romans, trois seulement sont véritablement anciens[1]; trois sur cent!

Mais ces romans, qui ont eu la singulière fortune de conserver jusqu'à nos jours une popularité vivante, comment sont-ils rédigés? Quel en est le texte?

Le texte de la Bibliothèque bleue est en général celui des romans du XVI[e] siècle, légèrement modifié.

C'est en général le texte des incunables, légèrement modifié, et modifié seulement quant à la langue. Dès le seizième siècle, on avait été forcé de retoucher le style un peu suranné de ces vieux récits. A mesure qu'un mot ancien disparaissait de notre langage appauvri, les éditeurs le remplaçaient par quelque mot nouveau, presque toujours moins expressif et moins heureux. Si j'ouvre l'*Ogier le Danois*, publié par Nicolas Bonfons en 1583, et si j'en confronte le texte avec le même roman publié cinquante ans auparavant par Alain Lotrian et D. Janot, je constaterai aisément ces différences de langage :

herr, 2 vol. in-4, 112 et 104 pages, sans date. — Édition de Deckherr, 1821.— Édition Lécrivain et Toubon, 1859, grand in-8, 2 col., 48 pages (faisant partie de la *Bibliothèque bleue*, réimprimée sous la direction d'Alfred Delvau, etc.).

IV. Les quatre fils Aimon. « *Histoire des quatre fils Aimon, très-nobles, très-hardis, très-vaillants chevaliers.* » Édition de Montbéliard, chez Deckherr, in-4 à 2 col., 120 pages, sans date. — Édition de Limoges, chez Martial Ardant, in-18, 106 pages, sans date. — Édition d'Épinal, sans date, in-4, 96 pages à 2 colonnes, 8 figures (c'est peut-être la plus populaire). — Édition de Lons-le-Saulnier, in-4, sans date. — Édition de M[me] V[e] Desbleds, à Paris, 2 vol. in-18, sans date. — *Les quatre fils d'Aymon, histoire héroïque, par Huon de Villeneuve, publiée sous une forme nouvelle et dans le style moderne avec gravures,* » avec cette épigraphe : *Ennii de stercore*, 1848, 2 volumes in-12 de 105 pages chacun. — « *Histoire des quatre fils Aimon,* » édition Lécrivain et Toubon, 1859, gr. in-8, 48 pages à deux colonnes. — « *Histoire des quatre fils Aimon ou courage, bravoure et intrépidité de ces héroïques chevaliers,* » nouvelle édition ornée de gravures, chez Lebailly, à Paris, in-18 de 108 pages, sans date, etc.

V. Valentin et Orson. « *Histoire de Valentin et Orson, très-nobles et très-vaillants chevaliers, fils de l'empereur de Grèce et neveux de très-vaillant et très-chrétien Pepin, roi de France.* » Édition d'Épinal, in-4, 96 pages à 2 col., sans date, etc.

[1] *Fierabras, Huon, les Quatre fils Aimon.*

ÉDITION D'ALAIN LOTRIAN.	ÉDITION DE NICOLAS BONFONS.
Le duc fut *fort* troublé de la mort de la duchesse, sa femme, *laquelle* il aymoit tant, mais il se *confortoit* de son *tant bel* enfant que Dieu luy avoit donné...	Le duc fut troublé de la mort de la duchesse, sa femme, qu'il aimoit tant, mais il se réconfortoit de l'enfant que Dieu luy avoit donné...

Ces différences qu'il était nécessaire de faire connaître par un exemple deviennent de plus en plus tranchées dans les éditions du dix-septième et du dix-huitième siècle, mais elles n'atteignent presque toujours que la langue ou l'orthographe de plus en plus défigurés. J'ai sous les yeux trois éditions des *Quatre Fils Aimon* qui ont été publiées en ces dernières années à Épinal et à Paris : elles présentent exactement la même version qui remonte aux premiers temps de l'imprimerie, avec des variantes orthographiques qu'il est utile de mettre en lumière. Des fautes grossières éclatent en effet dans ces textes mal rajeunis. Dès la première page on lit dans toutes ces versions que Charlemagne avait vaincu « Guerdelin-le-Fêne. » L'édition de 1859, croyant raffiner, va plus loin, et nous donne « Guerdelin-le-Feve. » Vous comprenez qu'il s'agit de Guiteclin-le-Saisne et que nous avons affaire à une formidable *coquille*. C'est encore ainsi que dans la même page *Berales* a été mis à la place de *Berruiers ;* et nous en pourrions noter bien d'autres. Malgré tout, ces vieilles traductions ont du charme, et nous regrettons que certains éditeurs contemporains aient éprouvé le besoin de les modifier trop profondément. Il fallait respecter cette naïveté. En 1859, les libraires Lécrivain et Toubon entreprirent de publier une nouvelle *Bibliothèque bleue* dont ils confièrent la rédaction à M. Alfred Delvau qui « translata en français moderne le « français des douzième, treizième, quatorzième,

Étude comparative sur les derniers remaniements de la *Bibliothèque bleue.*

« quinzième et seizième siècles, premier bégayement « d'une langue aujourd'hui définitivement formée et « fixée. » Prenant pour base les versions en prose de la Renaissance, ils publièrent *Huon de Bordeaux* et les *Quatre Fils Aymon;* ils annoncèrent la publication de *Guérin de Montglane*, de *Doolin de Mayence*, de *Fier-à-bras* (*sic*) et de *Gérard de Roussillon*[1]. Nous n'aurions qu'à applaudir à une telle entreprise, si l'éditeur n'avait pas tant dramatisé le vieux récit, s'il ne l'avait pas habillé tout à fait à la moderne, et ne lui avait pas donné par là cet air gauche d'un paysan égaré dans les vêtements d'un bourgeois[2]. Les *Quatre*

[1] Nous ne nous occupons ici que de ce qui concerne nos Chansons de geste.

[2]

Édition populaire d'Épinal (*s. d.*).	*Édition Lécrivain et Toubon* (1859).
Aymon était à la chasse; la duchesse était dans sa chambre, elle était bien inquiète de n'avoir point reçu de nouvelles de ses enfants. Ils entrèrent dans la salle, et ne trouvèrent personne à qui parler; ils s'assirent et restèrent quelque temps pour se reposer. Leur mère, qui descendait de sa chambre, les aperçut dans la salle, mais ne les reconnut point, tant ils étaient défaits. Elle entra dans la salle, et leur dit : « Que Dieu vous garde! puis-je savoir qui vous êtes, et quel est votre pays? si vous êtes chrétiens ou païens, ou des gens qui font pénitence? Ne demandez-vous point l'aumône? Je vois que vous avez besoin, je me ferai un vrai plaisir de vous aider pour l'amour de Dieu, le priant d'avoir pitié de mes enfants, et de les préserver de tous dangers; il y a bien sept ans que ne les ai vus. Hélas! quand aurai-je le bonheur de les voir? » Elle témoigna tant de douleur, qu'ils en eurent pitié.	Le vieux duc Aymon était à la chasse. La duchesse était dans sa chambre, occupée à lire ses Heures et à penser à ses enfants dont elle n'avait pas reçu de nouvelles depuis si longtemps. De temps en temps elle s'interrompait dans sa lecture et dans sa méditation, pour essuyer une larme qui coulait le long de sa joue. Enfin, en proie à un pressentiment mal défini, elle se leva et descendit dans une salle basse où, précisément, venaient d'entrer les quatre frères qu'elle ne reconnut pas, à cause du désordre de leurs vêtements et de l'état de leurs visages. — Seigneurs, leur dit-elle avec bonté, que Dieu vous garde!... Qui êtes-vous? Vous êtes pauvres; vous avez faim : on va vous servir. C'est le devoir de ceux qui ont, de donner à ceux qui n'ont pas. Le pain que vous romprez tout à l'heure, je vous supplie de le rompre en souvenir de mes enfants, qui, peut-être, en ce moment, n'en ont pas à se mettre sous la dent. Dieu vous garde, seigneurs! Dieu vous garde! La duchesse, à ce souvenir, ne put contenir son émotion ni retenir ses larmes : elle tomba en faiblesse. Renaud, alors,

Fils Aimon écrits dans le style des *Trois Mousquetaires !*

En 1848, avait déjà paru une édition « sous une forme nouvelle et dans le style moderne. » Le nouvel éditeur avait été choqué de l'ancien dénoûment qui représente Renaud comme un saint : il avait fait un coup d'État et avait supprimé cette canonisation populaire. Il donna d'ailleurs un dédommagement à son héros en le faisant mourir d'une façon fort mélodramatique, tandis que ce généreux chevalier essayait d'arracher une jeune fille aux mains du traître Pinabel.

Toutefois ces outrages n'étaient pas encore les derniers que nos romans fussent appelés à subir dans

Regnault, voyant sa mère ainsi désolée, ne put retenir ses larmes, et allait se faire connaître; mais la duchesse, l'ayant regardé, tomba en faiblesse, et demeura longtemps sans proférer une parole; enfin, étant revenue à elle, elle le reconnut à une cicatrice qu'il avait au front dès son enfance. Elle lui dit alors : « Mon cher fils, vous qui êtes un des plus vaillants chevaliers, qu'est devenue votre beauté? je vous aime plus que moi-même. » Pendant qu'elle disait ces paroles, elle reconnut tous ses enfants; elle les embrassa tendrement, les fit asseoir auprès d'elle, et leur dit : « Mes enfants, comme je vous vois pauvres et défaits! vous n'avez donc point de chevaliers avec vous? — Dame, répondit Regnault, nous n'avons point de chevaliers; car notre père les a tous tués et voulait nous tuer aussi... »

courut à elle avec empressement, et la releva de ses bras robustes.

— Mon fils! mon cher fils! s'écria la duchesse en regardant attentivement Renaud et en reconnaissant une cicatrice qu'il avait au front depuis sa première jeunesse. Mon fils! mon cher fils! Vous qui étiez un des plus vaillants et des plus beaux chevaliers, qu'est devenue votre beauté? Mon cœur vous reconnait, non mes yeux!

Tout en disant ces paroles et en embrassant Renaud, elle reconnut un à un ses autres fils, tout aussi changés que lui.

— Mes enfants, mes pauvres et chers enfants! ajouta-elle en les embrassant comme elle avait embrassé Renaud. Que vous voilà défaits et méconnaissables! Toi, mon Allard, si jeune et si frais, tu ressembles à un revenant! Qui donc a produit ces changements et ces méconnaissements?... N'aviez-vous donc pas avec vous de chevaliers pour vous aider et vous servir?...

— Des chevaliers? répondit Renaud. Notre père en a tué les trois quarts; le reste est mort de faim, de fatigue et de misère!

— O mes pauvres enfants! mes pauvres enfants!... répéta la duchesse Aymon, affligée...

la *Bibliothèque bleue*. Il y a quelques années (ou peut-être même quelques mois) parut à Paris[1] une nouvelle « *Histoire des Quatre Fils Aimon*, ou *Courage, bravoure et intrépidité de ces héroïques chevaliers.* » Nous l'avons lue avec surprise. Elle est évidemment l'œuvre d'un sceptique et d'un *savant :* que l'auteur ait été bachelier, c'est ce dont nous ne doutons pas, Quoi qu'il en soit, rien n'est plus singulier que le nouveau travestissement que cet éditeur anonyme impose au vieux roman dont il prétend avoir le manuscrit sous les yeux[2]. Le seul *avant-propos* vaut tout un poëme. L'éditeur affirme qu'on ne sait pas assez l'histoire en France, et que onze rois de France seulement, « onze sur soixante-trois, » sont connus de nos jours. Et pourquoi sont-ils plus connus que les autres ? « Pepin le Bref, répond notre auteur, parce qu'il a tué un bœuf d'un coup de poing; Charlemagne, ON NE SAIT POURQUOI ; Louis IX, parce qu'*on en a fait un saint;* Charles VI, parce qu'il était fou, » etc., etc. A ce ton irrévérencieux de la Préface, vous devinez le ton du livre tout entier. Mais vous ne sauriez pas tout deviner, et l'éditeur vous ménage des surprises. C'est dans cette édition étrange que Naimes est appelé « le Nestor de la France », et Turpin « l'Ulysse français » ; que le père de Maugis est nommé *d'Aigremont* tout court, oui, d'Aigremont comme d'Artagnan; que l'on nous fait voir, dans l'armée de Charlemagne, « un jeune et pimpant officier caracolant en avant d'au moins 2 kil. sur la colonne » (*sic*); que le grand Empereur nous est montré sortant du sac de Maugis,

[1] Chez Lebailly.

[2] P. 81. « Avant de faire assister le lecteur au siége de Toulouse, nous allons extraire du roman original, *publié en caractères gothiques par Huon de Villeneuve* en 1158, l'Histoire de Maugis. »

Fin prochaine de la *Bibliothèque bleue.*

« en camisole et en bonnet de nuit, » et qu'enfin Roland nous est donné pour fils de Milon de Crotone [1] ! L'auteur, d'ailleurs, se pique d'érudition, cite ses sources, hausse les épaules avec un sourire plein d'incrédulité, et se montre aussi profondément sceptique que parfaitement ennuyeux. Après cette édition, il ne faut plus en espérer beaucoup d'autres. Le scepticisme et l'érudition pénètrent dans nos vieux romans ; c'en est fait de leur popularité. La *Bibliothèque bleue* est morte.

CHAPITRE X.

HISTOIRE DES ÉPOPÉES FRANÇAISES (DE 1789 A 1830). — COMMENCEMENTS DE LA PÉRIODE DE RÉHABILITATION.

La Révolution française et les guerres de l'Empire interrompent les travaux des érudits sur nos épopées nationales.

La Révolution française n'était pas faite pour encourager les travaux des érudits, pour rendre à nos épopées nationales la couronne perdue de leur antique popularité. On sait quelle haine prodigieuse atteignit alors tout ce qui rappelait le règne odieux « de la féodalité ». Charlemagne et Roland furent englobés dans le mépris général ; et moins que jamais on parla de ces ci-devant héros de nos ci-devant épopées. Nous n'avons pas ici à juger ce temps si diversement jugé : nous nous taisons, après avoir pris seulement le temps de constater le fait de cette haine et de cet oubli presque universels.

Le premier Empire fut trop occupé pour songer

[1] Pages 5, 10, 12, 28, 63, 80, etc.

I PART. LIVRE III, CHAP. X.

La création de l'Institut empêche que ces études ne périssent tout à fait.

pratiquement à cette réhabilitation de nos vieux poëmes. Mais la création de l'Institut [1] devait préparer un avenir meilleur. La classe d'*histoire et de littérature anciennes* allait peu à peu renouer les fils rompus de la tradition et reprendre tous les grands travaux d'érudition si brusquement interrompus en 1790. Parmi ces travaux, il faut avant tout mentionner l'*Histoire littéraire*, dont le treizième volume parut en 1814. Un ancien bénédictin, dom Brial, servit de trait-d'union vivant entre l'ancienne Académie et la nouvelle; il enseigna à ses confrères tous les procédés de l'école bénédictine. Le nouveau volume fut rédigé par ce consciencieux érudit et par MM. de Pastoret, Ginguené et Daunou : il contient plusieurs notices sur des poëtes français et provençaux du douzième siècle.

Dom Brial et le treizième volume de l'*Histoire littéraire.*

Lorsqu'en 1815, la paix fut enfin rendue à l'Europe, les érudits respirèrent et virent avec joie le commencement d'une ère nouvelle. Les bibliothèques se rouvrirent de toutes parts à un public que les manuscrits du moyen âge commençaient à affriander. Daunou écrivit son *Discours sur l'état des lettres au treizième siècle* [2]; les tomes XIV, XV et XVI

Les tomes XIV, XV et XVI de l'*Histoire littéraire.* Daunou et son *Discours sur l'état des lettres en France au XIII[e] siècle.*

[1] Antérieure à l'Empire (1795 et 1803).

[2] Le *Discours sur l'état des lettres en France au treizième siècle* parut en 1824, dans le seizième volume de l'*Histoire littéraire* dont il occupe la plus grande partie. Mais M. Daunou y travaillait depuis longtemps. Nos Chansons de geste ne retiennent pas longtemps son regard : quelques pages seulement leur sont consacrées, et il serait trop facile d'y signaler de fort graves erreurs. Toutefois il ne convient pas de reprocher durement à M. Daunou ces erreurs et ces lacunes qui lui étaient en quelque manière imposées par son siècle. Il parle du *Chevalier au cygne* qui, dit-il, « a été commencé par Renax et achevé par Gandor de Douai, qui a rimé aussi *Anséis de Carthage*... Jehan de Flagy, ajoute notre érudit, mit les Lorrains en vingt-neuf mille vers de huit syllabes. » L'*Histoire littéraire*, adoptant l'opinion du président Fauchet, attribue de plus à Huon de Villeneuve « les romans de *Regnault de Montauban*, de *Doolin de Mayence*, et des *Quatre fils Aimon*. » Le plus célèbre de nos poëtes, c'est, aux yeux de M. Daunou, Adenès le Roi « qui a écrit le poëme d'*Aimeri de*

de l'*Histoire littéraire*[1] parurent coup sur coup. Il y était par malheur trop peu question de nos épopées nationales : quelques lignes seulement leur étaient consacrées, et dans ces quelques lignes les erreurs abondaient. Mais l'élan était donné, mais le présent était meilleur, mais surtout l'avenir était assuré. Et voilà pourquoi nous avons voulu parler tout d'abord de l'*Histoire littéraire* : c'est qu'elle renfermait les plus sûres espérances de l'avenir.

Trois choses étaient nécessaires pour le développement des études sur la poésie du moyen âge : la publication de bons textes, de bonnes dissertations, de bons glossaires.

Trois choses cependant étaient nécessaires pour donner à cette science nouvelle un développement devenu nécessaire : il importait que de bons textes fussent publiés, que de bonnes dissertations éclairassent les ténèbres de ces textes mal compris, qu'un glossaire de notre ancienne langue facilitât enfin ces recherches auxquelles la nouvelle génération d'érudits n'était pas encore habituée.

On publia des textes ; mais les mœurs de l'époque

Narbonne en soixante-dix-sept mille vers de dix syllabes. La *Berte* d'Adenès a été continuée par le *Charlemagne* de Girardin d'Amiens... Enfin, il faut mentionner deux romans provençaux : *Jaufre* et *Girard de Roussillon*. » Comme on le voit, sur environ cent chansons de geste, M. Daunou n'en connaissait qu'une douzaine. Et si un érudit si distingué, dans une œuvre aussi travaillée, demeurait si insuffisant, jugez, jugez par là de tous les autres savants et de tous les lettrés en 1824.

[1] Le quatorzième volume de l'*Histoire littéraire*, rédigé par MM. de Pastoret, Brial, Ginguené et Daunou, parut en 1817. Une seule notice s'y rapporte à nos études : celle sur « Geoffroy, prieur de l'abbaye du Vigeois, mort en 1184. »

Le quinzième volume fut publié en 1820. Les auteurs sont MM. de Pastoret, Brial, Ginguené, Daunou et Amaury Duval. Il y faut signaler les notices consacrées à plusieurs troubadours (pp. 22 et suiv. ; 434-493) ; à Alexandre de Paris et Lambert-li-Cors, auteurs du *roman d'Alexandre* (pp. 119 et 160) ; à Chrétien de Troyes (p. 193) ; à Luces de Gast, Gasse le Blond, Gautier Map, Robert de Bourron, Hélie de Bourron, Rusticien de Pise, auteurs ou translateurs des anciens romans de la Table ronde.

En 1824, fut édité le seizième volume. Ginguené était mort, Petit-Radel était entré dans la commission de l'*Histoire littéraire*. Ce volume est presque tout rempli par le *Discours sur l'état des lettres en France au treizième siècle*, par Daunou. (V. pp. 208 et suiv., ce qui se rapporte à nos chansons de geste.)

Textes du moyen âge publiés de 1800 à 1829. Travaux de Méon, de Roquefort, de Raynouard, etc.

n'étaient pas beaucoup meilleures que celles du siècle précédent; le Directoire avait laissé en France certaines habitudes de volupté et de mollesse sensuelle, que les *Fabliaux* seuls pouvaient satisfaire. Méon s'empressa de réimprimer le mauvais recueil de Barbazan [1]; le premier volume de cette inutile et dangereuse réimpression est orné d'une gravure obscène, devant laquelle on ne ferma pas trop les yeux. Le même Méon publia, en 1814, le *Roman de la Rose*, où tous les historiens de notre littérature virent, pendant trente ans, où quelques-uns voient encore aujourd'hui l'unique spécimen de la poésie du moyen âge. En 1823, le même érudit fit paraître un nouveau recueil de Fabliaux et Contes inédits, et en 1826 le *Roman du Renard*, cette œuvre si profondément voltairienne du treizième siècle [2]. En 1827, MM. Pluquet et Aug. Leprévost mirent pour la première fois en lumière le *Roman de Rou et des Ducs de Normandie* [3]. Roquefort de Flaméricourt, qui avait donné dès 1815 une nouvelle édition de l'*Histoire de la vie privée des Français*, par Legrand d'Aussy, publiait, en 1820, les *Poésies de Marie de France* [4]. Cependant, dans l'ombre, un poëte, assez mal vu du gouvernement impérial, l'auteur des *Templiers*, l'illustre Raynouard, avait préparé en silence son *Choix de poésies originales des Troubadours*, qui allait paraître au lendemain de Waterloo [5]. Il nous sera permis d'être fiers de notre Raynouard, autant que les Allemands sont fiers de

[1] *Fabliaux et contes des poëtes français du onzième au quinzième siècle*, par Barbazan; nouvelle édition par Méon, 1808. (4 vol. in-8.)

[2] 4 vol. in-8. Un supplément a été publié en 1835 par M. Chabaille.

[3] Rouen, 2 vol. in-8.

[4] V. aussi les *Fables inédites des douzième, treizième et quatorzième siècles*, publiées en 1825 par A.-C.-M. Robert. (Paris, 2 vol. in-8.)

[5] *Choix de poésies originales des troubadours*, par M. Raynouard, 1816-1821, 6 vol. in-8.

leur Diez; on oublie trop et trop vite en France : sans Raynouard, Diez n'eût pas été [1].

Dissertations sur la poésie du moyen âge, publiées durant le premier quart de notre siècle. Cours publics. M.-J. Chénier et Aimé-Martin.

Les dissertations sont en petit nombre. Malgré la médiocrité de son auteur, il convient de citer d'abord le livre de Roquefort : *De l'état de la poésie française dans les douzième et treizième siècles*. La même année, en 1815, Benoiston-de-Châteauneuf publiait son *Essai sur la poésie et les poëtes français aux douzième, treizième et quatorzième siècles*. Quatre ans auparavant, en 1811, Théod. Lorrin avait écrit son opuscule intitulé : *Des avantages qu'on pourrait tirer de la lecture des anciens romans*. Comme on le voit, les intelligences se tenaient en éveil. Marie-Joseph de Chénier, dans son cours de littérature, professé à l'Athénée de Paris en 1806 et 1807 [2], consacrait toute une leçon aux romans français depuis le règne de Louis VII jusqu'à celui de François Ier [3]. Dans ces mêmes salles de l'Athénée, Aimé-Martin professa, pendant l'hiver de 1813 à 1814, un cours sur notre poésie française, où il consentit à parler de nos poëtes du moyen âge. Malgré mille épigrammes dirigées contre eux, les cours publics ont en France une influence qu'on ne saurait méconnaître. Voulez-vous savoir exactement quels sont les progrès de telle ou telle science à telle ou telle époque? Lisez les Cours publics. Soyez persuadé que le professeur aura donné à peu près la mesure de l'érudition de son temps. Cela est en particulier fort vrai pour le cours sur la littérature du moyen âge, que professa M. Villemain à la fin de la Restauration. Il

[1] Ce n'est qu'en 1827 que Diez publia, à Zwickau, son livre : *Die Poesie der Troubadours*, qui fut traduit en 1845 par M. de Roisin. En 1829 il fit paraître ses *Leben und Werke der Troubadours*, et Galvani, la même année, publia ses *Osservazioni sulla poesia de' Trovatori*.

[2] Ce cours a été publié à Paris en 1818.

[3] *Œuvres de M.-J. Chénier*. (Paris, 1825, tome IV, pp. 128-167.)

est facile aujourd'hui de trouver ces leçons insuffisantes : l'auteur de l'*Histoire de Cromwell* n'y parle, en effet, que de nos lyriques, et c'est à peine s'il semble connaître de réputation nos romans de chevalerie qu'il divise en trois cycles : ceux de Charlemagne, d'Artus et d'Amadis. Quand il en vient à traiter de l'épopée, c'est en Italie qu'il va chercher ses exemples, et c'est à la *Divine Comédie* qu'il les demande. Mais, on ne saurait trop le répéter, tel temps, tel professeur. M. Villemain suivait son siècle, et même, sans aucune flatterie, on peut dire qu'il le précédait. Un cours tout entier consacré à la littérature du moyen âge, à cette littérature qui n'existait même pas aux yeux des trois siècles précédents! Quel incontestable progrès! Quel honneur pour l'auteur d'une telle hardiesse! Laissons sourire de dédain ceux qui, jetant aujourd'hui les yeux sur les leçons de M. Villemain, y relèvent des erreurs considérables et des lacunes plus considérables encore. Sans de tels livres, que nous avouons d'ailleurs être fort imparfaits, ni la France, ni l'Allemagne elle-même, ne posséderaient aujourd'hui les premiers éléments de la science de nos chansons de geste.

Les glossaires. Travail de Roquefort.

Mais, quelle que soit l'utilité des cours publics, une certaine éloquence y occupe souvent la place de la véritable érudition. De bons Dictionnaires de notre ancien langage étaient certainement plus utiles. Roquefort eut le mérite de le comprendre. Il vint en aide à tous ces érudits un peu embarrassés, un peu bégayants, en publiant son *Glossaire de la langue romane*, « rédigé d'après les manuscrits de la Bibliothèque impériale, et précédé d'un discours sur l'origine et les progrès de la langue française[1]. » Pauvre ou-

[1] Paris, 2 vol. in-8, 1808. Un *Supplément* a été publié en 1820.

vrage sans doute, et qui aujourd'hui provoque souvent le rire et le mépris; mais ouvrage envers lequel il convient de n'être pas ingrat; car il a rendu d'incontestables services, et est encore aujourd'hui le seul Dictionnaire de notre langue du moyen âge. Roquefort, d'ailleurs, ne connaît que fort peu de nos chansons de geste : il nomme très-vaguement la Chanson de Roland, « la *Conquête d'outre-mer* et le *Roman de Guillaume au court nez*[1] ». Il cite quelques chansons déjà citées par Du Cange[2], mais, en général, tous ses exemples sont choisis dans le *Roman de la Rose*, dans les Romans de la Table ronde et dans les Fabliaux[3].

En tête du premier volume de ce *Glossaire*, s'épanouit une précieuse gravure qui peut donner une idée assez exacte de toutes les opinions de cette époque au sujet de l'art et de la littérature du moyen âge. Cette gravure nous offre aux yeux un portail gothique : mais quel gothique, hélas! Rappelez-vous les pendules du

[1] I, XXVI.

[2] Dans tous les livres précédents, il n'est presque jamais question de nos chansons de geste que Roquefort cependant définit « des chansons historiques dans lesquelles on célébrait les hauts faits des guerriers ». Dans un *Dictionnaire universel*, publié par Prud'homme en 1812 : « On renvoie les lecteurs à la jolie « chanson de Roland QU'A SUPPLÉÉE M. de Tressan, à défaut de l'ancienne qui « s'est perdue par l'injure du temps. » Et ailleurs l'on affirme très-nettement que « la Chronique de Turpin est l'œuvre d'un moine du seizième siècle! »

[3] Dans la période qui s'étend de 1800 à 1830, il nous reste encore à mentionner comme œuvres d'érudition les *Tables généalogiques des héros de romans avec un catalogue des principaux ouvrages de ce genre*, par Dutens (Londres, chez Edwards Pall-Mall, vers 1810); — le livre de Simonde de Sismondi : *De la littérature du midi de l'Europe* (Paris, trois éditions, 1813, 1819, 1829); — un article de M. Louis de Musset, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires* (t. I, p. 145-171, année 1817), où sont donnés quelques extraits du *Roman de Roncivals*, d'après un manuscrit de la bibliothèque particulière de Louis XVI à Versailles (manuscrit que M. Guyot des Herbiers offrit bientôt à la Bibliothèque du Roi); — la livraison d'août 1817 du journal anglais *The Gentleman's Magazine*, où M. J.-F. Conybeare annonce la publication de certains extraits du *Roland* d'Oxford. Enfin, il ne faut pas oublier, si l'on veut être complet, que dès 1822 M. Bourdillon commença son travail sur le *Roman de Roncevaux*.

genre qu'on a si bien nommé « troubadour-empire » ; c'est une architecture à rosaces plaquées, à moulures plates, à ornements dentelés, une architecture coquette, fausse, impossible. Sous ce portail, un troubadour à jambes nues, qui ressemble à un Écossais, contemple, assis, une jeune femme qui, debout, lit dans un livre fermé. A côté de cette châtelaine est la levrette de rigueur, qui porte au cou une oriflamme aux armes de la noble dame. Voilà le moyen âge aux yeux des lettrés et des mondains de 1810. Depuis que, dans son *Musée des monuments français* [1], Alexandre Lenoir avait entrepris pieusement de mettre en lumière l'art national, si prodigieusement oublié, méconnu, outragé; depuis que, dans ses *Antiquités nationales* [2], Millin avait fait passer sous les yeux de ses contemporains, en des dessins médiocres et inexacts sans doute, mais enfin tout saisissants et pleins de nouveauté, la reproduction de nos anciennes églises, des statues, des tombeaux du moyen âge; on s'était passionné avec une sorte de fièvre pour cette époque délaissée. Puis, en 1802, un livre parut qui entraîna décidément sur cette pente l'opinion publique : le *Génie du Christianisme*, œuvre d'un jeune homme qui portait un grand nom. Cette œuvre, très-faible au point de vue théologique, se réduisait à peu près à cette démonstration : « On a eu tort de détruire le Christianisme : il était plein de si jolies choses ! » Au nombre de ces jolies choses, Chateaubriand, avec une initiative puissante et dont on ne saurait trop le louer, voulait bien placer les églises gothiques dont il décrivit, en des pages célèbres, les grands aspects, les ombres religieuses, les puissants effets au clair de lune. Dans ce même livre, je le sais,

L'opinion publique se passionne pour l'art et la littérature du moyen âge. Influence de Chateaubriand et du *Génie du Christianisme.*

[1] Cette œuvre considérable, commencée en 1800, ne fut achevée qu'en 1822.

[2] 5 volumes in-8 : le premier est de 1790, le dernier de l'an VII.

l'auteur, parlant très-longuement des épopées chrétiennes, ne paraissait même pas soupçonner l'existence de nos vieux poëmes, et se bornait à citer la *Jérusalem délivrée* et la *Henriade*. Mais qu'importe? l'effet général était produit. Étant donné le *Génie du Christianisme,* on devait nécessairement arriver à la découverte, à l'intelligence et à la publication de nos chansons de geste. Ici, comme partout, comme toujours, la poésie avait fait son office de *créatrice*.

De là vint cette passion subite qui enflamma les hommes du monde eux-mêmes et les femmes à la mode pour l'architecture et l'ornementation gothiques. De là ce goût qui se manifeste, qui éclate en tant d'ameublements ridicules, en tant de romances, en tant de tableaux, de statues, de dessins et d'œuvres d'art. De là ces chansons si connues sur « Roland, l'honneur de la chevalerie »; de là ce déluge de châtelaines, de pages, de troubadours, de chevaliers, de créneaux, d'écuyers, de tournois, de passes d'armes, de guitares, de lais amoureux, de tourelles, d'ermitages, de chapelles, de guirlandes, d'écharpes, de lévriers et de levrettes, etc., etc., etc.; ce déluge qui a si formidablement inondé toute notre littérature pendant plus de vingt ans. La Restauration fut pour les poëtes... et pour les tapissiers un encouragement tout naturel à persévérer dans cette voie, et M. de Marchangy, dans sa *Gaule poétique*, donna enfin un corps à toutes ces idées de son temps. Le livre nous reste : il est là pour attester que nous n'avons rien exagéré.

La *Gaule poétique* de M. de Marchangy.

La *Gaule poétique*[1] représente et peint toute une époque de notre histoire littéraire, comme l'*Art poé-*

[1] *La Gaule poétique, ou l'Histoire de France, considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts.* Paris, Patris, Chaumerot, 1815 et années suivantes.

tique de Boileau, comme l'*Encyclopédie*, comme la *Bibliothèque des romans*. M. de Marchangy, d'ailleurs, n'avait pas été sans étudier son sujet avec un certain soin : il avait beaucoup lu, il avait accumulé beaucoup de notes. Chose surprenante, l'érudit moderne trouvera dans les pages poétiques de ce singulier livre plus d'une indication précieuse. Quant à l'érudition positive, on ne saurait se montrer trop exigeant ni demander à l'auteur de la *Gaule poétique* ce qu'aucun de ses contemporains ne possédait encore : la connaissance de nos poëmes originaux. « L'épopée roma- « nesque, dit M. de Marchangy, a deux sources prin- « cipales : la Chronique de Turpin et le roman de « Brut. La Chronique de Turpin est apocryphe, mais « les critiques *ont démontré* qu'elle a été composée « dans le neuvième siècle par un moine du même « nom... Les romanciers qui ont exploité avec le plus « de succès la mine que leur ouvrait la Chronique de « Turpin furent Adenez (*sic*), Le Roi (*sic*) et Huon de « Villeneuve. Quant aux romans de la Table ronde, « ils furent d'abord composés en prose et plus tard « furent mis en vers par Chrétien de Troyes, Gautier « d'Arras, Gautier Auxais (!)[1]. » Voilà le résumé le plus exact, voilà la quintessence de toute l'érudition de M. de Marchangy, qui d'ailleurs se contente le plus souvent de la *Bibliothèque des romans* et lui fait de nombreux emprunts. Mais il n'a pas voulu rester inférieur à M. de Tressan, et, lui aussi, s'est piqué de reconstituer à sa manière la *Chanson de Roland* dont il ne soupçonnait pas l'existence. De là ce *Chant funèbre en l'honneur de Roland*, qui est un des plus curieux passages de la *Gaule poétique* et donnera facilement à nos lecteurs une idée de tout l'ouvrage :

[1] *Gaule poétique*, III, 177, 180, 415, 418.

CHANT FUNÈBRE EN L'HONNEUR DE ROLAND. « Sous les pas de Roland, nos héros goûtaient le plaisir des batailles dans les champs de l'Ibérie et de la Navarre. Les tours de Pampelune et de Saragosse devant eux s'étaient abaissées, et sur leurs débris fumants le vainqueur d'Agramant et de Ferragus le premier était apparu. Les lueurs de sa redoutable épée frappent d'un vertige imprévu le perfide Abutar, et sur les bords de l'Èbre l'altier Sarrasin voit l'arbre de son orgueil abattu.

«...Les sommets des hautes Pyrénées répandaient une nuit éternelle sur cet étroit sentier que resserrent les escarpements des rochers sourcilleux, et que dominent des masses pendantes et des forêts redoutées. A travers ces horreurs et ces ombres sinistres, Roland passe avec sécurité. Tout à coup un bruit sourd fait retentir la triple chaîne des échos sonores. Le preux, sans s'effrayer, lève les yeux et voit la cîme des monts hérissée de [Sarrasins] nombreux.

« Forts de leur nombre et plus encore de leurs postes inexpugnables, les lâches crient au héros qu'il faut mourir. La grêle qui, dans l'ardente canicule, écrase des moissons entières, est moins bruyante et moins obscure que la nuée de leurs flèches sifflantes. Leurs carquois s'épuisent, mais ils arrachent les mélèzes, les sapins et les cyprès; ils font rouler des rochers énormes qui, dans leur chute, détournent le cours des torrents, entraînent les neiges amoncelées. L'onde égarée écume et mugit, l'avalanche tonne et foudroie, des gouffres nouveaux ouvrent leurs flancs ténébreux, d'où s'exhalent des feux souterrains. A cette image de destruction, à ce désordre des éléments confondus, on dirait qu'il faut que l'univers périsse pour que Roland périsse.

« Ses compagnons ont disparu. Mais, sanglant, mutilé, il se montre encore debout, et c'est lui qui menace. Il plane sur le chaos, il lutte avec la nature, il triomphe de la mort qui l'assiége sous mille aspects divers. O prodige d'un grand cœur! audace d'un paladin immortel!... Pour la première fois le désespoir hérisse sa chevelure et inonde ses membres nerveux d'une sueur écumante. Tantôt il saisit son épée et

frappe en insensé les rochers qu'il fend, les arbres qu'il pulvérise... Les monts ont tremblé, l'air a frémi, les bêtes féroces regagnent leurs tanières, le géant se cache entre les pins de la colline, et la sentinelle des châteaux lointains s'inquiète à ce chant surnaturel qui se fait entendre jusqu'à l'armée française.

«... Roland expirait. Les veines de son col robuste avaient éclaté, ses poumons déchirés vomissaient à longs flots son sang qui bouillonnait. Il expirait, et nos bataillons, entourant les bords de l'abîme, gémissent pendant trois jours sur le plus magnanime et le plus courageux des guerriers. »

Ce seul fragment peut donner en effet une idée de toute la *Gaule poétique* et du style de M. de Marchangy. La *Bibliothèque des romans* était galante; la *Gaule poétique* est déclamatoire; M. de Tressan était pimpant, sémillant, agaçant, charmant; M. de Marchangy est enflé, pompeux, guindé, prétentieux. Les deux livres, d'ailleurs, sont aussi faux l'un que l'autre, et les deux auteurs aussi ennuyeux.

Cependant un poëme sur Charlemagne, un « poëme en vers, » manquait toujours à la France; Lucien Bonaparte entreprit noblement de combler cette lacune; prince français, il fut séduit par cette figure très-française de Charlemagne, et écrivit son fameux poëme : *Charlemagne ou l'Église délivrée* [1]. A M. le vicomte d'Arlincourt nous devons la *Caroléide*, épopée qui parut en 1818, et qui fut oubliée avant 1819 [2].

Mais, enfin, comme nous venons de le faire voir, un grand mouvement entraînait en France tous les esprits vers la littérature et l'art du moyen âge. Les érudits n'étaient plus les seuls qui fussent tourmentés par cette curiosité. L'œuvre d'un poëte, le *Génie du*

[1] Paris, 1815, 2 vol. in-8.

[2] F.-A. Parseval publia en 1825 un *Philippe Auguste* en 12 chants.

Christianisme, avait puissamment aidé à ce mouvement qu'en 1831 l'œuvre d'un autre poëte, *Notre-Dame de Paris*, devait merveilleusement précipiter. On commençait à admirer les portails et les chapiteaux gothiques, à se passionner pour l'ogive et pour le *flamboyant*. De cette admiration presque involontaire et inconsciente à l'étude et à l'admiration de nos vieux romans, il n'y avait pas loin. Pour nos épopées nationales allait commencer la période de réhabilitation. Mais, avant tout, une chose nous manquait : c'étaient les textes *imprimés* de nos chansons de geste.

Publication du *Fierabras* provençal, par Immanuel Bekker (1829).

Or, un certain jour de l'année 1829, arriva à Paris le premier exemplaire d'un livre allemand que peu d'érudits français furent d'abord appelés à connaître. Ce livre, c'était notre *Fierabras* provençal, publié à Berlin par Immanuel Bekker.

C'était le premier de nos poëtes nationaux qui fût dans son intégrité admis enfin aux honneurs de l'impression [1]. L'Allemagne donnait le signal que la France eût dû donner ; elle se montrait avant nous soucieuse de notre gloire Nous lui devons de la reconnaissance.

CHAPITRE XI.

PÉRIODE DE RÉHABILITATION (1830-1865).

Résumé rapide de notre Histoire littéraire (1830-1865), en tout ce qui se rapporte à nos chansons de geste.

Nous voici enfin arrivé à cette époque vers laquelle nous soupirions depuis longtemps. Depuis le treizième siècle, en effet, depuis 1328 tout au moins, nous

[1] Der Roman von *Ferabras* herausgegeben von Immanuel Bekker, Berlin, 1829, in-4.

I PART. LIVRE III, CHAP. XI.

avons tristement suivi les phases d'une décadence qui, au lieu de se précipiter rapidement, s'est prolongée douloureusement pendant près de six cents ans. Nos romans n'ont pas su mourir avec promptitude et nous ont ennuyé de leur agonie interminable. Mais enfin voici qu'une faible lueur a lui. Dès le commencement de notre siècle, il y a eu des désirs, des tendances que nous avons scrupuleusement constatés et qui ont eu pour objet de mieux connaître la littérature épique de la France. Mais tout cela, suivant le mot du peuple, « c'étaient des phrases : » il nous fallait mieux. La seule réhabilitation efficace, pour nos chansons de geste, c'était la publication, la mise en lumière de leurs textes originaux. Notre siècle se mit à l'œuvre; Immanuel Bekker donna l'exemple en publiant le roman de *Fierabras* provençal. La France eût dû commencer.

Quoi qu'il en soit, l'exemple de Bekker allait être suivi, et depuis 1830 jusqu'à 1865, jusqu'à l'heure même où nous écrivons ces lignes, PLUS DE DEUX CENTS LIVRES ont été consacrés à éditer, à élucider, à traduire nos chères épopées nationales. Nous avons voulu donner ici la liste très-éloquente de ces livres, et la donner aussi complète que possible. On la trouvera plus bas [1]. Nous l'avons divisée par années,

Travaux publiés pendant l'année 1829. 1° En Allemagne.

[1] *Der Roman von Ferabras provenzalisch* herausgegeben von Immanuel Bekker, Berlin, 1829, in-4.

2° En Italie.

Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romaneschi d'Italia con dissertazioni sull' origine, sugl' instituti, sulle cerimonie de' cavalieri... con figure; del dottore Giulio Ferrario, Milano, tipografia dell'autore (publication commencée en 1828, terminée en 1829; 4 vol. in-8).

Osservazioni sulla poesia de' trovatori, par Galvani, Modena, 1829, in-8.

Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani, da Gaetano de' conti Melzi, 1829, in-8. (Un supplément a paru en 1831.)

Travaux publiés en France pendant l'année 1830.

Article de M. Raynouard dans le *Journal des Savants* (nov. 1830) sur le livre du docteur Ferrario : *Storia ed analisi degli antichi romanzi.*

et nous avons eu soin, dans les publications de chaque année, de signaler à part celles qui appartiennent à

Le travail de M. Raynouard contient l'analyse de six dissertations du docteur Ferrario : 1° *Origine des romans du moyen âge;* 2° *Origine des chevaliers et institution de la chevalerie;* 3° *Cours d'amour;* 4° *Armures des paladins, châteaux, forteresses,* etc.; 5° *Tournois;* et 6° *Armoiries.*

Cours de littérature française, par M. Villemain. (*Littérature du moyen âge.*) Paris, 1830; 2 vol. in-8 (1re édition).

Travaux publiés en France pendant l'année 1831.

Article de Raynouard dans le *Journal des Savants*, 1831 (p. 129 et suiv.). Compte rendu du *Fierabras* de Bekker.

Lettre sur les Épopées du moyen âge, par Michelet. (Article de la *Revue des Deux-Mondes*, juillet 1831.)

Rapport à M. le Ministre de l'instruction publique sur les Épopées françaises du douzième siècle restées jusqu'à ce jour en manuscrits dans les Bibliothèques du Roi et de l'Arsenal, par Edg. Quinet (publié dans le tome XXVII de la *Revue de Paris*, 1831, p. 129-142).

Articles de M. P. Paris en réponse à M. Edg. Quinet. Réplique de M. Edg. Quinet. (Dans le journal *le Temps.*)

Lettre à M. de Monmerqué sur les Romans des douze pairs de France, par P. Paris.

« 20 décembre 1831. » Telle est la date de cette *Lettre*, imprimée en tête du *Roman de Berte aux grans piés*, et dont nous parlerons à la date de la publication de ce roman (1832).

Travaux publiés en France pendant l'année 1832.

Histoire littéraire de la France, t. XVII. (Paris, 1832, in-4.)

Il n'est guère question dans ce volume que des troubadours auxquels MM. Émeric David et Amaury Duval ont consacré une longue suite de *Notices* (p. 407-593). C'est également à M. Amaury Duval que l'on doit la notice sur Robert Wace et le roman de *Brut* (pp. 615-634).

Dissertation sur le Roman de Roncevaux, par H. Monin, élève de l'École normale. Paris, imprimé par autorisation du Roi à l'Imprimerie royale, 1832 (brochure in-8).

Cette petite brochure mérite de n'être jamais oubliée. Non pas qu'elle puisse être aujourd'hui de quelque utilité scientifique; elle est depuis longtemps dépassée. Mais, avec la *Berte aux grans piés* de P. Paris, elle eut le privilége d'éveiller en France une question trop longtemps endormie. Il importe de remarquer tout d'abord que la dissertation de M. Monin porte, non pas sur le texte d'Oxford, complétement inconnu à cette époque, mais sur ce remaniement médiocre qui est conservé à la Bibliothèque impériale de Paris. M. Monin commence par analyser ce poëme de seconde main (p. 1-63). Puis il entreprend d'en fixer la date. Le *Roman de Roncevaux*, dit-il, appartient par sa rédaction primitive aux premières années du treizième siècle. L'auteur, ensuite, se pose ce problème : « Ce Roman se chantait-il? » et il répond par l'affirmative. « Mais faut-il voir dans cette œuvre trop littéraire la primitive *Chanson de Roland*? — Non, répond M. Monin. » Et il établit que les récits relatifs à la mort du neveu de Charlemagne étaient depuis longtemps l'objet de traditions et de légendes nationales. La *Chronique de Turpin* renvoie elle-même ses lecteurs à des cantilènes antérieures. — « Mais ne serait-ce pas sur cette Chronique qu'a été construit le *Roman de Roncevaux*? » M. Monin prouve aisément le contraire. Il termine sa dissertation en montrant que la défaite de Roncevaux a des fondements sérieusement historiques; que des faits fort réels ont été défigurés dans le roman, et qu'il y faut chercher la peinture des mœurs féodales, et non pas des mœurs du huitième siècle. Telle est l'analyse substantielle de toute la disserta-

I PART. LIVRE III, CHAP. XI.

la France, et celles qui sont dues à l'Allemagne, à l'Angleterre, à l'Italie. Eh bien! nous ne sommes pas

tion de M. Monin. En 1865, elle fait sourire; en 1832, elle était d'une hardiesse presque téméraire; il faut en savoir gré à l'auteur.

Examen critique de la Dissertation de M. H. Monin sur le roman de Roncevaux, par Fr. Michel. Paris, 1832 (brochure in-8).

C'est une critique de détails. On lit à la fin : « J'aurais voulu que M. Monin nous dit qu'il existe à la Bibliothèque bodléienne, sous le n° 1624, un ancien et rare manuscrit en vers français de dix syllabes. Ce roman, dit Tyrwhitt (*Canterbury tales of Chaucer*, Oxford, 1798), qui n'a pas de titre dans le manuscrit, POURRAIT ÊTRE UNE PLUS ANCIENNE COPIE de celui que Du Cange cite fréquemment sous le titre de *Roman de Roncevaux.* »

Li Romans de Berte aux grans piés, précédé d'une Dissertation sur les Romans des douze pairs, par M. Paulin Paris, de la Bibliothèque du Roi. Paris, 1832, in-12.

En tête de ce roman se trouve la célèbre *Lettre à M. de Monmerqué sur les romans des douze Pairs de France*. On peut dire que cette *Lettre* a contribué largement à la création de cette science toute nouvelle de nos chansons de geste : « Je hasarderai, dit l'auteur en commençant, je hasarderai quelques réflexions sur le système de tous ces grands ouvrages que j'appellerais de grand cœur nos Épopées françaises, si l'on n'avait pas décidé, depuis Ronsard, Chapelain et Voltaire, que les Français n'ont pas la tête épique » (p. VIII). Puis, après avoir divisé nos romans en trois familles, suivant qu'ils se rapportent à l'antiquité, à la Bretagne ou à la France, M. P. Paris arrive à examiner en détail ces derniers poëmes, qui, POUR LA PREMIÈRE FOIS EN ALLEMAGNE ET EN FRANCE, reçoivent de l'érudition moderne leur véritable nom, celui *de Chanson de geste* (page XVIII). Il plaide ensuite avec ardeur la cause de cette littérature inconnue, montre la diffusion de nos romans dans toute l'Europe, proteste contre les errements de Boileau, esquisse un traité de la versification de nos épopées, déclare que le *Roman de Roncevaux* conservé à la Bibliothèque du Roi est la véritable *Chanson de Roland* qui retentit à Hastings et répond enfin avec énergie aux différents reproches littéraires dont nos chansons de geste ont été l'objet. C'est ce qui lui donne l'occasion de traiter rapidement la question de la Chronique de Turpin dont il établit fort imparfaitement la date et dont il démontre la fausseté. Telle est cette *Lettre*, où les erreurs et les lacunes peuvent aujourd'hui être trop facilement signalées, mais sans laquelle nous n'aurions pas assisté au beau spectacle de la réhabilitation de nos vieux poëmes, sans laquelle on ne les aurait pas si volontiers publiés, sans laquelle M. Gaston Paris n'eût pas écrit son excellente *Histoire poétique de Charlemagne*, sans laquelle, enfin, l'auteur du présent livre n'aurait même pas eu la pensée d'en commencer la très-imparfaite exécution.

Examen du Roman de Berte aux grans piés, par Fr. Michel (article dans le *Cabinet de lecture* du 9 juin 1832. — Parut ensuite en un petit volume in-12, tiré à 50 exemplaires, chez Silvestre, 1832.)

Premier article de M. Raynouard, dans le *Journal des Savants* (juin 1832), sur le *Roman de Berte aux grans piés*, publié par M. P. Paris, et la *Dissertation sur le Roman de Roncevaux*, par H. Monin.

L'article de M. Raynouard, fort important pour l'époque où il parut, est divisé en six parties : 1° *Sujet et courte analyse du roman.* 2° *Indication des sources historiques.* 3° *Indication des sources romanesques.* 4° *Comparaison avec quelques autres ouvrages où le même sujet a été traité.* 5° *Examen du mérite particulier du roman quant à la composition et quant au style.* 6° *Appréciation du travail de l'éditeur.*

Second article de M. Raynouard, dans le *Journal des Savants* (juillet 1832),

médiocrement joyeux de le proclamer avant d'aller plus loin : la part de la France est des plus belles, et

sur le roman de *Berte aux grans piés*, publié par M. P. Paris, et la *Dissertation sur le Roman de Roncevaux*, par M. Monin.

Ce second article de M. Raynouard est consacré à la *Dissertation* de M. Monin. Les observations du critique se terminent ainsi : « Je crois avoir préparé l'examen des questions suivantes : 1° Roland, Berte sa mère, Milon d'Anglante son père, Ganelon second mari de Berte, et Baudouin leur fils, sont-ils des personnages historiques, ou seulement des êtres créés par l'imagination des romanciers ? 2° La plupart des épopées romanesques qui composent le cycle de Charlemagne n'ont-elles pas été précédées de chants populaires célébrant parfois des héros imaginaires, dont les noms et les exploits ont servi de texte aux ouvrages des romanciers postérieurs ? » M. Raynouard, d'ailleurs, ne soupçonne pas l'existence du texte d'Oxford et se contente d'affirmer, avec beaucoup de bon sens, que le *Roman de Roncevaux* (texte de Paris) n'est pas le chant d'Hastings.

[En juillet 1832, personne encore ne connaît en France, ni ne soupçonne l'importance réelle du texte de la Bodléienne.]

Des Romans de Charlemagne en général, par Saint-Marc Girardin (deux articles, dans le *Journal des Débats*, du 17 septembre et du 9 novembre 1832).

[De juillet à octobre 1832, M. F. Michel fut informé de l'existence du manuscrit d'Orford, et, dit M. Magnin, « il eut sur-le-champ l'heureuse prévision de son importance. »]

De l'origine de l'épopée chevaleresque du moyen âge, par Fauriel (articles dans la *Revue des Deux Mondes*, t. VII, 1er et 15 septembre ; — 15 octobre ; — 1er et 15 novembre 1832) ; a été publié à part.

PREMIÈRE LEÇON. — *Romans chevaleresques. Considérations générales.* — L'auteur déclare qu'à ses yeux les Romans de chevalerie se partagent en deux grandes classes : ceux de Charlemagne, ceux de la Table ronde. Puis il ajoute, revenant à son idée favorite : « C'est UNIQUEMENT dans son rapport avec la littérature provençale que j'ai à considérer la littérature épique du moyen âge. » Il établit ensuite les caractères particuliers des romans carlovingiens et des romans d'Artus. « A quelle époque ont été composés ces différents romans ? — De 1100 à 1300, » répond M. Fauriel. Et il ajoute que « cet intervalle constitue la période la plus brillante de la chevalerie ». Il examine ensuite la question du mètre ou de la versification de nos poëmes, et il met en lumière les rapports frappants qui existent entre les *aèdes* de la Grèce et les chanteurs populaires de nos épopées.

SECONDE LEÇON. — *Romans carlovingiens. Matière et arguments.* — M. Fauriel étudie Charlemagne dans la légende et dans l'histoire. Il raconte rapidement l'histoire du grand empereur ; il déclare que les romans relatifs au voyage de Jérusalem sont aujourd'hui perdus, mais que certains manuscrits pourraient bien en être conservés à l'étranger (prévision fort exacte et qui a été justifiée par les faits) ; il résume le roman de *Fierabras*, celui de *Roncevaux* et la *Chanson d'Aspremont*, le tout en quelques lignes ; énumère les poëmes consacrés à Gaydon, à « Girard de Roussillon ou de Vienne, » à Élie de Saint-Gilles, à Aiol, aux quatre fils Aymon, et s'arrête plus longtemps à cette dernière fiction. Le savant professeur termine en indiquant l'esprit général de nos chansons épiques en ce qui concerne la guerre et surtout l'amour. Et il termine par cette réflexion fort juste que les rudesses et les grossièretés des poëmes du treizième siècle semblent « indiquer expressément que plusieurs de ces romans ont dû être composés sur un fonds, sur des matériaux antérieurs ».

TROISIÈME LEÇON. — *Romans carlovingiens. Forme et caractère poétique.* — Le professeur revient sur la versification de nos poëmes qu'il étudie en détail. Il écrit en quelques pages une sorte de monographie des jongleurs. Il examine le début de nos chansons, leur mélopée, leur accompagnement « avec le rebek ». Il expose ensuite sa

nous ne le cédons guère à l'Allemagne. Nous avons certainement publié beaucoup plus de textes que nos

théorie des couplets *similaires*, qu'il considère comme appartenant à plusieurs versions différentes du même poëme. Il en arrive à parler des cycles épiques dont il donne une singulière énumération. Le premier de tous est celui de Saint-Gilles, auquel appartiennent « les *trois* romans d'*Aiol*, d'*Elie* ET de Julien de Saint-Gilles ». Le second cycle est celui qui contient tous les romans antérieurs à Charlemagne. Le troisième est celui de Guillaume au court nez que M. Fauriel se propose d'analyser fort attentivement.

QUATRIÈME ET CINQUIÈME LEÇONS. — *Romans de la Table ronde.* — Nous ne donnons pas le résumé de ces deux leçons, qui ne rentrent pas directement dans notre sujet.

SIXIÈME LEÇON. — *Romans provençaux.* — Ici M. Fauriel aborde sa thèse la plus chère : la priorité littéraire du midi de la France. Il examine avec amour tous les monuments de la littérature provençale : la légende sur la fondation de l'abbaye de Conques, la vie de sainte Foy d'Agen, le récit poétique de la première croisade par Grégoire des Tours, surnommé Bechada, les citations des troubadours relatives à un grand nombre de romans provençaux qui aujourd'hui sont perdus. Le savant professeur n'y va pas de main morte : il signale plus de CENT ROMANS PROVENÇAUX DONT L'EXISTENCE EST DÉMONTRÉE PAR CES CITATIONS. De tous ces romans, un seul, chose étrange, est parvenu jusqu'à nous, et nous possédons près de cent romans français.

SEPTIÈME LEÇON. *Romans provençaux.* (Suite.) — M. Fauriel continue à mettre en relief toutes les citations des troubadours relatives à des fictions épiques, et en tire la conclusion que ces fictions ont donné lieu à autant de romans provençaux, comme si tant d'allusions ne pouvaient pas tout aussi bien se rapporter à des cantilènes ou à nos romans français populaires de l'autre côté de la Loire. Il s'étend sur la légende de Guillaume au court nez qu'il regarde comme essentiellement méridionale. Bref, il conclut en ces termes : « *Le cycle de l'épopée carlovingienne fut en provençal* PLUS ÉTENDU ET PLUS VARIÉ QU'EN FRANÇAIS. » Jamais on n'a mis plus d'esprit et plus de talent à défendre un paradoxe d'une telle force.

HUITIÈME LEÇON. — *Romans provençaux.* (Suite.) — Le professeur consacre cette leçon aux romans de la Table ronde écrits en provençal.

NEUVIÈME LEÇON.—*Extraits et analyses des romans provençaux.*—Cette leçon pourrait être beaucoup plus clairement intitulée : « De la littérature provençale antérieure aux troubadours et des origines de la poésie épique chez les Provençaux. »

DIXIÈME LEÇON. —*Girard de Roussillon.*—Le professeur, avec verve, avec entraînement, analyse devant ses auditeurs le roman provençal de *Girard de Roussillon*. Ses traductions sont quelquefois défectueuses. Mais exposition et traduction sont tellement animées et ardentes qu'elles ont dû très-profondément contribuer à hâter le progrès de ces études.

ONZIÈME LEÇON. — *Geoffroi et Brunissende.* — C'est le résumé du *Roman de Jaufre* dont M. Raynouard devait plus tard publier le texte en tête de son *Lexique roman*.

DOUZIÈME LEÇON. — *Chronique des Albigeois.* — M. Paul Meyer, dans la meilleure de toutes les leçons qu'il professa sur la littérature provençale à l'École des chartes, a réfuté très-vivement les arguments de M. Fauriel, et établi la *vérité vraie* sur cet important sujet qui ne rentre nullement dans le cadre de nos études.

Telles sont ces douze fameuses leçons de M. Fauriel que certains critiques ont surfaites, mais que certains autres ont jugées beaucoup trop sévèrement. Il faudrait ne pas oublier que ces leçons datent de 1832, qu'elles remontent par conséquent à une époque où personne, sauf M. Paulin Paris, ne connaissait le nom de nos chansons de geste, où les Allemands eux-mêmes n'avaient encore hasardé sur nos épopées aucune considération générale, aucune vue d'ensemble. C'est à ce moment que M. Fauriel prit la parole et ravit son auditoire par la nouveauté, la vivacité, la clarté de son enseignement. Tout ce qu'il dit du Midi et de sa priorité est absolument faux; nous l'avons dit. De plus, il est certain que M. Fauriel avait lu fort peu de nos poëmes. Mais, avec son esprit pénétrant, il devine souvent ce qu'il ne connait pas. Il y aurait de l'ingratitude à ne con-

voisins d'outre-Rhin; nous avons eu une initiative beaucoup plus puissante, un esprit de vulgarisation

stater aujourd'hui que les erreurs de cet homme éminent, et les critiques ne sont pas plus que les autres hommes exempts du devoir de la reconnaissance.

Travaux publiés pendant l'année 1833 : 1° En France.

Des formes primitives de la versification des trouvères (article de M. Raynouard dans le *Journal des Savants*, juillet 1833).

Essai sur les romans historiques du moyen âge, par P. Paris (en tête d'*Hector Fieramosca*, par d'Azeglio, gendre de Manzoni, traduit de l'italien par A. Blanchard. Paris, 1833 : 2 vol. in-8).

Li romans de Garin le Loherain, publié pour la première fois et précédé de l'examen du système de M. Fauriel sur les Romans carlovingiens, par M. P. Paris. Paris, 1833, in-12.

La *Préface* de M. P. Paris est en effet dirigée contre le système de M. Fauriel dont le patriotisme exagéré réclamait pour le Midi la priorité en matière de chansons de gestes, en matière d'épopées nationales. Cette *Préface* est écrite en un style fort vif, mais c'est à tort que M. Raynouard l'a trouvée injurieuse pour M. Fauriel. L'éditeur de *Garin le Loherain* entreprend l'examen de tous les arguments que son adversaire avait développés dans son Cours de littérature étrangère. Ces arguments seraient certainement trouvés aujourd'hui d'une insigne faiblesse : « Les romans français, disait M. Fauriel, n'ont jamais été chantés; — les poésies lyriques des troubadours abondent en allusions qui se rapportent à des poëmes évidemment provençaux, etc., etc. » Nous avons fait voir que tout ce raisonnement porte à faux, et qu'une seule chanson, *Girard de Roussillon*, appartient incontestablement au Midi. Quoi qu'il en soit, il faut remarquer les belles paroles par lesquelles M. Paulin Paris termine la première partie de sa *Préface :* « Tandis qu'à grand'peine nous parvenons à publier les plus courts fragments de notre belle langue romane, on imprime à Londres, à Berlin et à Florence, des in-folio qui lui sont empruntés. Il faut au moins marcher sur les traces des étrangers; il faut montrer pour ce qui nous appartient une sorte de jalousie, et ne pas attendre pour adopter de vieux titres de gloire que les barbares se réunissent pour nous les disputer » (p. XVI). Quant au texte de la chanson, il n'est pas à l'abri de tout reproche, et M. Paulin Paris, aujourd'hui, l'établirait avec une tout autre exactitude.

Premier article de M. Raynouard dans le *Journal des Savants* (août 1833) sur le *Roman de Garin le Loherain*, publié par P. Paris.

« Je n'insisterai pas, dit M. Raynouard, sur l'importance et l'utilité de la nouvelle publication dont nous sommes redevable au zèle studieux et persévérant de M. Paris : il mérite qu'on encourage et qu'on seconde une entreprise honorablement désintéressée. Mais ne dois-je pas désapprouver le ton vif qu'il a pris dans sa *Préface* pour énoncer des opinions purement littéraires? » Ces opinions de M. P. Paris sont celles qu'il a formulées contre les prétentions des méridionaux; c'est son argumentation en faveur des origines françaises, et non provençales, de notre épopée du moyen âge.

Second article de M. Raynouard dans le *Journal des Savants* (sept. 1833) sur le *Roman de Garin le Loherain*, publié par P. Paris.

Tout cet article est consacré à réfuter les arguments de M. Paulin Paris contre M. Faurie relativement à l'origine de nos épopées du moyen âge. M. Paulin Paris tient pour l'antériorité de la France du Nord; MM. Fauriel et Raynouard pour la priorité du Midi. Le travail de M. Raynouard se divise en quatre parties : 1° *Épopée des troubadours en général.* 2° *Épopées romanesques des troubadours appartenant au cycle carlovingien.* 3° *Épopées romanesques des troubadours appartenant au cycle de la Table-Ronde.* 3° *Imitation que les trouvères ont faites des divers ouvrages des troubadours.* Depuis longtemps l'argumentation de M. Raynouard a été l'objet de puissantes réfutations. L'illustre critique cite à son tour Guillaume Bechada, auteur d'un poëme perdu sur la première croisade, *Girard de Roussillon*, *Fierabras.* On sait aujourd'hui que le *Fiera-*

I PART. LIVRE III, CHAP. XI.

beaucoup plus ardent et beaucoup plus efficace : inférieurs seulement dans la critique des sources et

bras provençal n'est que le plagiat du *Fierabras* français; quant à l'œuvre de Bechada, on n'en peut juger sainement, puisqu'aucun fragment n'en est parvenu jusqu'à nous. Il ne reste donc incontestablement au Midi que le *Girard de Roussillon*. C'est en vain que M. Raynouard accumule ensuite les citations des troubadours relatives aux romans de la Table ronde : ces citations peuvent aussi bien se rapporter à des œuvres françaises qu'à des poëmes provençaux. *Jaufre et Flamenca* peuvent seuls être réclamés par la langue d'oc.

Essai sur l'Histoire littéraire du moyen âge, par Carpentier. Paris, 1833, in-8.

Étude sur le travail de Fauriel intitulé : Origine de l'épopée chevaleresque du moyen âge, par A. W. Schlegel (dans le *Journal des Débats* des 22 octobre, 14 novembre, 31 décembre 1833, 21 janvier 1834).

2° En Allemagne.

Ueber die altfranzösischen Heldengedichte aus dem Karolingischen Sagenkreise, von F. Wolf, Wien, 1833, in-8.

Travaux publiés en France pendant l'année 1834.

Essais sur les bardes, les jongleurs et les trouvères anglo-normands, par l'abbé de la Rue, Caen, 3 vol. in-8, 1834.

M. l'abbé de la Rue a connu le texte d'Oxford de la *Chanson de Roland*, et en a le PREMIER publié quelques courts fragments (t. II. p. 64). Mais il les publiait sans se douter qu'ils appartinssent à la *Chanson de Roland*, et, toute sa vie, il déclara que ce poëme était perdu.

Travaux publiés en France pendant l'année 1835.

Histoire littéraire de la France, tome XVIII, 1835.

M. Émeric David passe en revue la vie et les écrits de cinquante troubadours (p. 542-698). M. Amaury Duval avait été chargé d'étudier les trouvères. Il analyse le singulier poëme intitulé : *Voyage de Charlemagne à Jérusalem* (p. 704-714), consacre des *Notices* à Turold, auteur du poëme de la *Bataille de Roncevaux* (p. 714-720), à Huon de Villeneuve, auteur de *Regnault de Montauban* (p. 721-730), à Jean de Flagy, auteur de *Garin le Loherain* (p. 738-748), à l'anonyme auteur du roman de *Beuves d'Hanstone* (p. 748-759), et enfin à quelques trouvères, auteurs de chants lyriques, tels que Quenes de Béthune et Hues d'Oisy. Nous ne pouvons ici relever les erreurs qui abondent dans ces différents travaux de M. Amaury Duval. Il a du moins le mérite de citer des fragments du *Voyage* et de *Roland*, et surtout d'avancer que cette dernière chanson mérite le nom d'épopée. Mais nos autres chansons l'irritent, et il se demande si l'Académie daignera consacrer des notices à des poëmes tels qu'*Aiol et Mirabel*, etc., etc. N'oublions pas que nous sommes en 1835.

Analyse critique et littéraire du Roman de Garin le Loherain, précédée de quelques observations sur l'origine des Romans de chevalerie, par Le Roux de Lincy, Paris, 1835, in-12.

Lettres à Mlle Stuart Costello sur les trouvères français des douzième et treizième siècles, par Fr. Michel. Londres, 1835, in-8.

Jongleurs et trouvères, ou choix de saluts, épîtres, et autres pièces légères des treizième et quatorzième siècles, publié par Ach. Jubinal. Paris, 1835, in-8.

Gautier d'Aupais et le Chevalier à la Corbeille, par Fr. Michel. Paris, 1835, in-8.

Travaux publiés pendant l'année 1836 :

Monuments de la langue française depuis son origine jusqu'au dix-septième siècle, par Gab. Peignot. (*France littéraire*, mai 1835, p. 48-108.)

1° En France.

La Chanson de Roland, ou de Roncevaux, du douzième siècle, publiée pour

dans l'histoire des légendes. Et, grâce à Dieu, nous sommes, en ce moment même, occupés à nous dé-

la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, par Fr. Michel. Paris, 1836, in-8.

A nos yeux, cette publication fut le plus grand événement littéraire de l'année 1837. Enfin le texte d'Oxford était publié. Et le texte d'Oxford, c'est notre *Iliade*, c'est la seule épopée française qui puisse être opposée aux poëmes d'Homère, et qui, suivant nous, leur est supérieure par beaucoup de côtés. L'édition de M. Fr. Michel n'est pas irréprochable, tant s'en faut; mais enfin elle sera le principal titre de cet érudit qui entra si résolûment dans une voie si nouvelle et dont on dira longtemps : « C'est lui qui le premier publia la *Chanson de Roland*. »

Li romans de Parise la duchesse, publié pour la première fois d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque royale, par G.-F. de Martonne. Paris, 1836, in-12.

Le *Roman de Brut*, par Wace, publié pour la première fois avec un commentaire et des notes, par M. Le Roux de Lincy. Rouen, 1836-38 (2 vol. in-8).

Lexique roman, par Raynouard. Paris, 1836-1844, 6 vol. in-8.

Le premier volume renferme de longs extraits de *Girard de Roussillon* (p. 174-224) et de *Fierabras* (p. 290-314). Une traduction nouvelle accompagne le texte.

Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi, leur histoire, etc., par M. Paulin Paris. Paris, vol. I-VII, in-8 (1836-1848).

Ces volumes contiennent de très-nombreuses *Notices* sur les Chansons de geste dont les manuscrits sont renfermés dans l'ancien fonds français de la Bibliothèque impériale.

Février 1836. Article de M. Raynouard dans le *Journal des Savants* sur la *Chanson de Roland* (édition Fr. Michel).

Les réflexions de M. Raynouard portent particulièrement sur la versification de la *Chanson de Roland*.

2° En Belgique.

Chronique rimée de Philippe Mouskes, publiée par le baron de Reiffemberg. Bruxelles, 1836-1838. Supplément en 1845; 3 vol. in-4. (Collection des chroniques inédites belges.)

On sait que Philippe Mouskes a introduit dans sa Chronique en vers les légendes de nos romans en leur attribuant la valeur d'œuvres historiques. Il a notamment fait entrer dans ses annales le résumé des Chansons suivantes : *Berte, les Saisnes, Aspremont, Girart de Viane, Jean de Lanson, Fierabras, la Prise de Pampelune, Roland et Ferragus, Roncevaux, les Quatre fils Aimon, Aye d'Avignon, le Voyage à Jérusalem*, etc. Le savant éditeur a su profiter de ces intercalations légendaires pour s'étendre fort longuement sur l'action et sur les personnages de chacune de nos épopées nationales. Par malheur M. de Reiffemberg est un de ces érudits qui savent trop et parlent trop. Après avoir lu ses longues *Introductions*, nous en savons parfois... un peu moins qu'avant.

3° En Angleterre.

Charlemagne, an anglo-norman poem of the twelfth century, now first published with an introduction and a glossarial index, by Francisque Michel. London, 1836 (pet. in-8).

Le texte publié par M. Fr. Michel n'est autre que le fameux *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*. Il est précédé d'une introduction en anglais où l'éditeur donne une analyse plus ou moins détaillée de quelques autres poëmes français et notamment de *Simon de Pouille* dont il n'existe à Paris qu'un manuscrit incomplet.

Ancient metrical romances from the Auchinleek manuscript. The romances of Rouland and Fernagu and sir Otuel, presented to the members of the Abbotsford-club, by Alexander Nicholson. Edinburgh, 1836, in-4.

livrer pour toujours de cette dernière infériorité. Il importe que la France ait le premier rôle dans cette réhabilitation de ses propres épopées.

Travaux publiés en France pendant l'année 1837.

Épopées chevaleresques, par A. Chabaille. (*Revue française*, tome III, 1er déc. — Paris, 1837, p. 342-361.)

Trouvères, jongleurs et ménestrels du nord de la France et du midi de la Belgique, par Arthur Dinaux. I. Trouvères cambrésiens. II. Trouvères de la Flandre et du Tournaisis. III. Trouvères artésiens. Paris, Valenciennes, 1837, 39, 43 ; 3 vol. in-8.

Recherches sur les épopées méridionales (1er et 2e mémoires, par M. Du Mège. *Histoire et Mémoires de l'Académie royale des sciences de Toulouse*, tome V, 2e partie, 129-274, 1837, 38, 39).

Travaux publiés pendant l'année 1838 : 1° En France.

Histoire littéraire de la France, tome XIX, 1838.

M. Émeric David a écrit dans ce volume les nombreuses *Notices* consacrées aux troubadours auteurs de tant de chansons lyriques. M. Amaury Duval a étudié le roman d'*Anséis de Carthage* qu'il attribue sans hésitation à Pierre du Riès (p. 648-654), celui de *Gautier d'Aupais* qu'il classe non sans quelque raison parmi les « romans d'amour et de galanterie » (p. 767-771) et la *Chronique de Philippe Mouskes* (p. 861-872). C'est sans doute au même érudit qu'il faut attribuer « l'*Introduction* sur les romans de chevalerie ». On y refuse nettement le nom d'épopées à nos malheureux poëmes. Ces quelques pages sont fort médiocres ; mais la science n'était pas encore fort avancée.

Rapport de M. F. Michel à M. le ministre de l'instruction publique sur les anciens monuments de l'histoire et de la littérature de la France, qui sont conservés dans les Bibliothèques de l'Angleterre et de l'Écosse. Paris, 1838, in-4.

Rapport à M. le ministre de l'instruction publique, par Achille Jubinal. Paris, 1838, in-4.

M. Jubinal signale notamment, dans la bibliothèque de Berne, le manuscrit de la geste de Guillaume d'Orange qui avait déjà été signalé par M. de Sinner.

Un mot sur Garin le Loherain (fragments d'épopées romanes du douzième siècle), par Le Glay. Lille, 1838, in-8.

Introduction et notice sur les romans chevaleresques, les traditions orientales, les chroniques, les chants des trouvères et des troubadours, comparés à l'Arioste, par A. Mazuy (trad. de l'Arioste). Paris, 1838.

Cours de M. Ampère sur la poésie épique du moyen âge. (*Revue française*, août 1838, t. VIII, p. 93-109.)

Histoire de France, par Henri Martin, t. II, p. 373. (Édition de 1838.)

« Roland, dit M. H. Martin, absorba dans son auréole imaginaire les plus brillants rayons de la gloire de Peppin et de Karle et devint une sorte d'Achille chrétien, le type de l'héroïsme au moyen âge. » Et l'historien publie le chant d'Altabizar. Il termine en disant : « Tel fut ce combat de Roncevaux, dont le souvenir passa, de génération en génération, dans des chants héroïques et funèbres, d'abord composés en langue tudesque, puis en langue romane, jusqu'à ce que l'épopée chevaleresque s'en emparât pour l'immortaliser en l'altérant. »

2° Allemagne. *Ruolandes-Liet*, herausgegeben von Wilhelm Grimm, Göttingen, 1838, in-8.

3° En Angleterre. *The Mabinogion*, by Lady Guest, London, 1838-49.

Nous ne citerons pas ici les livres relatifs à l'histoire des Romans de la Table ronde, si ce n'est ceux qui, comme les *Mabinogion*, se rapportent aux origines celtiques du

Nous nous étions d'abord proposé d'analyser, et d'analyser dans le corps même de notre texte, le plus

cycle d'Artus et aux contestations entre l'école de M. de la Villemarqué et celle de M. Paris.

4° En Italie.

Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani, seconda edizione (da Gaetano de' conti Melzi). Milano, 1838, in-8.

Travaux publiés pendant l'année 1839 :
1° En France.

La Chanson des Saisnes, par Jean Bodel, publiée pour la première fois par Fr. Michel. Paris, 1839; 2 vol. in-12.

Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle, par J.-J. Ampère. Paris, 1839 ; 4 vol. in-8.

Théâtre français du moyen âge, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, par L.-J.-N. Monmerqué et Fr. Michel. (Onzième-quatorzième siècles.) Paris, 1839 ; gr. in-8.

La Chevalerie ou les histoires du moyen âge, composées de la Table ronde, Amadis, Roland, poëmes sur les trois familles de la chevalerie romanesque, par A. Creuzé de Lesser. Paris, 1839, gr. in-8. (La première édition avait paru en 1815.)

Roland n'a pas moins de quarante chants : M. Creuzé de Lesser a suivi uniquement Boiardo dans ses dix-huit premiers chants et l'Arioste dans les autres. Il intitule néanmoins sa longue épopée : *Roland, poëme imité de l'Arioste, Boiardo, Pulci, Berni, Fortiguerra*, etc. M. Creuzé de Lesser ne paraît pas se douter de l'existence d'une épopée française : il est tout Italien. Sa modestie d'ailleurs nous désarme : « J'ai pensé, dit-il, mettre au titre de cet ouvrage : ROLAND, POËME INCORRECT. » Il donne plus loin la liste immense des personnages de ses quarante chants, et nous y trouvons cette précieuse mention : « Personnages muets : Bayard, cheval de Renaud; Bride d'or, de Roland ; Durandal, épée de Roland. » Les prologues de M. Creuzé de Lesser ont été, suivant lui, l'objet de tous ses soins ; on lit dans celui du premier chant :

> Jeunes beautés dont l'amour est le maître,
> Amants aimés ou qui prétendez l'être
> Suivez mes pas au chemin où je cours...

M. Creuzé de Lesser est fort galant. Il décrit Angélique en termes scabreux et termine son portrait en ces termes :

> Elle inspirait à la fois le respect
> Et le désir d'en manquer avec elle, etc., etc.

Les cinquante-quatre mille vers de ce poëme sont écrits sur ce ton.

2° En Allemagne.

Mémoires de l'Académie de Berlin, année 1839. Mémoire de M. Bekker sur les manuscrits français de Venise.

Travaux publiés pendant l'année 1840:
1° En France.

Le poëme de Roncevaux, traduit par J.-Louis Bourdillon. Dijon, Paris, 1840, in-12.

Li romans de Raoul de Cambrai et de Bernier, faisant suite à la Collection des romans des douze pairs, publié pour la première fois d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque du Roi, par Édouard Le Glay. Paris, 1840, in-12.

Analyse du roman de Godefroi de Bouillon, par M. Le Roux de Lincy (dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1840, p. 437).

2° En Allemagne.

Die altfranzösischen romane der S. Marcus-bibliothek, fragments publiés par M. Imm. Bekker dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, année 1840.

PART. LIVRE III, CHAP. XI.

grand nombre de ces livres dont nos épopées françaises ont été l'objet depuis trente-cinq ans. Mais, à

3° En Angleterre.

History of English poetry, by Warton, 4e éd., 1840. (*On the origin of romantic fiction in Europe*, t. I, p. 1 et suiv.)

Travaux publiés pendant l'année 1841 : 1° En France.

Roncisvals mis en lumière, par J.-L. Bourdillon. Dijon et Paris, 1841, in-12.

Baudouin de Sebourc, IIIe roi de Jérusalem, poëme du quatorzième siècle, publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque royale (par M. Boca). Valenciennes, 1841 ; 2 vol. gr. in-8.

Recherches sur Ogier le Danois, par Paulin Paris. (Article dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, A, III, 521.)

2° En Allemagne.

Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche, von F. Wolf, Heidelberg, 1841, in-8.

Travaux publiés pendant l'année 1842 : 1° En France.

Histoire littéraire de la France, tome XX, 1842.

Toute une partie considérable de ce volume est consacrée aux troubadours, et ces *Notices* sont dues à la plume de M. Émeric David. Deux chapitres cependant sont consacrés à notre Adenès (p. 675-718) et à notre Jehan Bodel (p. 605-638) ; ils sont l'œuvre de M. Paulin Paris.

La Chevalerie Ogier de Danemarche, par Raimbert de Paris, poëme du douzième siècle, publié pour la première fois d'après le manuscrit de Marmoutier et le manuscrit de la Bibliothèque du Roi. Paris, 1842, 2 vol. in-12, ou 1 vol. in-4. (Cette dernière édition n'a été tirée qu'à quatre-vingt-dix-neuf exemplaires.)

L'éditeur est M. Barrois qui a fait précéder son travail d'un sommaire de douze chansons d'*Ogier* et d'une longue *Préface* où il discute tous les points controversés de la légende de son héros. La principale préoccupation de M. Barrois est de revendiquer Ogier pour la France et de démontrer que le mot *Danois* doit être interprété par *Ardenois*. Nous avouons n'être pas convaincu par les arguments du savant éditeur et voulons reprendre dans notre second volume la discussion du problème. Il nous paraît fort difficile d'expliquer ce vers : « De par Ogier le Danois d'outre-mer, » en disant qu'*outremer* signifie *outre Meuse*. Et Bertrand, le fils de Naime, dit fort nettement à Ogier : « AINC N'APARTINS EN FRANCE A NUL BERNAGE. » Mais ce n'est pas ici le lieu de traiter au long cette intéressante question.

Mémoire sur la popularité du Roman des quatre fils Aymon, par Fr. Michel. (Actes de l'Académie de Bordeaux, 1842, IV, p. 90.)

2° En Allemagne.

Handbuch der Französischen Sprache und Literatur, von L. Ideler und H. Nolte... bearbeitet von Julius Ludwig Ideler, Berlin, 1842, in-8. (Une partie du même ouvrage est intitulée : *Geschichte der Altfranzösischen national Literatur von den ersten anfangen bis auf Franz I*... als Einleitung zu L. Ideler's und H. Nolte's *Handbuch der Französischen Sprache und Literatur*, bearbeitet von Julius Ludwig Ideler, Berlin, 1842, in-8.)

Dans le second tome, les pp. 62-163 sont consacrées à notre seule poésie épique dont les auteurs examinent d'abord la forme et la versification (p. 66 et suiv.). — Ils étudient ensuite tour à tour : 1° les Épopées ou récits de l'ordre religieux ; — 2° les romans nationaux, — 3° bretons, — 4° normands, — 5° tirés de l'antiquité sacrée ou profane. • On remarquera les pages consacrées à la Chronique de Turpin (p. 79-83) et une liste assez complète des différentes opinions relatives à la date de cette trop fameuse chronique (p. 81). L'épisode du château de Saint-Herbert-du-Rhin dans la *Chanson des Saisnes* est reproduit intégralement (p. 86-88). La *Chanson de Roncevaux* est l'objet d'un long paragraphe (p. 92), ainsi que vingt autres de nos Chansons de geste (95-198). Tout le

force d'être complet, nous aurions été obscur. D'ailleurs, parmi deux cents livres, il n'en est que

livre abonde en indications bibliographiques; ou plutôt ce n'est qu'une table de livres à consulter. On est effrayé de tant d'érudition, à une époque où la France avait à peine publié la *Chanson de Roland*.

Die grossen Sagenkreise des Mittelalter, etc., etc., von Dr. Johann Georg Theodore Grässe. Dresden, 1842, in-8.

Au tome VI (pp. 1060-1132), les §§ 147-155 sont uniquement consacrés à la poésie française, et les §§ 156-161 (pp. 1132-1152), à la poésie provençale. — Tout le tome VII est consacré aux épopées des différents peuples. Il faut mentionner le long chapitre qui a pour sujet le cycle d'Artus (pp. 94-261) et surtout celui qui se rapporte aux romans carlovingiens (pp. 262-396). M. Grässe examine l'une après l'autre les traditions relatives à chacune de nos fictions épiques et cite toutes les sources auxquelles les érudits doivent remonter. Les paragraphes qui concernent Roland se trouvent pp. 293-301 et pp. 311-326 (ce dernier passage se rapporte surtout aux poëmes italiens de la Renaissance).

Travaux publiés pendant l'année 1844 : 1° En France.

Cours d'Histoire moderne, professé par M. Lenormant à la Faculté des lettres (1844-1845), 2e partie, p. 347 et suiv.

Article de M. Avenel, dans le *Journal des Savants*, sur la *Chronique de Bertrand Du Guesclin* (Nov. 1844).

Cet article est très-défavorable à notre poésie épique. « Boileau, dit M. Avenel, avait peu étudié les trouvères, mais, à coup sûr, il les avait devinés. »

2° En Allemagne.

Flore und Blancheflor, altfranzösischen Roman, herausgegeben von Imm. Bekker. Berlin, 1844, in-12.

Romwart. Beitrage zur Kunde mittelalterlicher Dichtung aus italienischen Bibliotheken, von Adalbert Keller. Mannheim, 1844, in-8.

3° En Angleterre.

Galfredi Monumetensis Historia Britonum, edidit J. A. Giles, Londini, 1844, in-8.

Travaux publiés en France pendant l'année 1845.

Roland ou la Chevalerie, par E.-J. Delécluze. Paris, 1845; 2 vol. in-8 (avec cette épigraphe : L'homme est de glace aux vérités. — Il est de feu pour le mensonge).

Le premier livre est intitulé : *Charlemagne-Arthur*, et l'auteur y expose rapidement cette double légende. Il emprunte celle de Charlemagne à la *Chanson de Roland* et à la *Chronique de Turpin*. Le second livre a pour titre : *Chevalerie historique. Les teutoniques*. On ne voit pas trop le lien qui rattache le grand ordre teutonique à nos origines épiques; mais les titres des livres suivants prouvent au lecteur que la pensée de M. Delécluze s'était attachée beaucoup plus à la chevalerie en général qu'à Roland en particulier : III. *Chevalerie romanesque. La galanterie*. IV. *Chevalerie des différents peuples*. V. *Déclin de la Chevalerie*. VI. *Son anéantissement*. Ce premier volume se termine par une liste raisonnée des principaux romans de chevalerie. M. Delécluze n'en cite que quinze parmi lesquels il signale en première ligne la *Chronique de Turpin*, les *Reali di Francia*, la *Reine Ancroia;* puis ces méchants poëmes en prose, *Mabrian*, la *Conquête de Trébisonde*, *Meurvin*, *Girard d'Euphrate*, *Galien rhétoré*. En somme, il ne connaît nos romans que par la *Bibliothèque* de M. de Paulmy. Il se relève un peu à nos yeux dans son second volume où il donne une traduction de la *Chanson de Roland* d'après le texte d'Oxford publié par F. Michel. Il complète son volume par des extraits de la *Chanson des Saxons*.

Les *Romans en prose des cycles de la Table ronde et de Charlemagne*, par F. W. Schmidt, traduit et annoté par le baron F. de Roisin. Saint-Omer, 1845, in-8.

quatre ou cinq véritablement influents. Et, chose plus curieuse, ces livres qui ont le plus d'influence ne sont

Dictionnaire encyclopédique de la France, par Le Bas, t. XII (Didot, 1845, in-8°).

Nous mentionnons ici ce Dictionnaire à cause de l'article intitulé *Romans* : « Les trouvères n'ont pas atteint à l'épopée : ils n'ont fait que des romans, et des romans barbares... Les romans de chevalerie se comptent par milliers... Le métier de trouvère était facile : on prenait un sujet dans les légendes courantes, on l'assaisonnait convenablement d'aventures étranges et incroyables, on récitait cela dans des milliers de vers qui n'avaient de la poésie que la rime... » Voilà ce qu'on écrivait en 1845, après la publication de notre *Chanson de Roland*. La lumière ne s'était pas faite encore, elle n'avait pas encore pénétré dans les *Dictionnaires*.

Horn et Rimenhild. Recueil de ce qui reste des poëmes relatifs à leurs aventures, composés en français, en anglais et en écossais, dans les treizième, quatorzième, quinzième et seizième siècles, publié d'après les mss. de Londres, de Cambridge, d'Oxford et d'Édimbourg, par Fr. Michel. Paris, 1845, in-4.

Travaux publiés pendant l'année 1846 : 1° En France.

Histoire de la poésie provençale : Cours fait à la Faculté des lettres de Paris, par M. Fauriel, 1846, 3 vol. in-8.

La Mort de Garin le Loherain, poëme du douzième siècle publié pour la première fois, d'après douze manuscrits; par Ed. Du Méril. Paris, 1846, in-12.

Roland ou la Chevalerie, article de M. Magnin, dans *la Revue des Deux-Mondes* au sujet du livre de M. Delécluze (15 juin 1846).

Le Chevalier au Cygne, édition de M. de Reiffemberg, publié dans la *Collection des Chroniques inédites belges*. (Tome I, 1846 ; tome II, 1848 ; tome III, 1854 ; glossaire publié par M. Borgnet en 1859.)

Ce *Chevalier au Cygne* est un misérable remaniement du quatorzième siècle dû au zèle trop fécond d'un versificateur flamand. Quant aux longues dissertations de M. de Reiffemberg qui sont placées en tête des premiers volumes, rien, ce semble, ne peut donner plus complétement l'idée du chaos.

2° En Belgique.

Histoire de la langue et de la littérature provençales, par Émile de Laveleye. Bruxelles, 1845, in-8°.

3° En Allemagne.

Li Romans d'Alixandre par Lambert li Tors et Alexandre de Bernay, herausgegeben von Heinrich Michelant in Paris. Stuttgart, gedruckt auf Kosten des literarischen Vereins, 1846.

Altromanische Sprachdenkmale berichtigt und erklärt, von F. Diez. Bonn, 1846, in-8.

Flore und Blancheflur, eine Erzahlung von Konrad Fleck, herausgegeben von Emil Sommer; Quedlinburg und Leipsig, 1846, in-8°.

Travaux publiés pendant l'année 1847 : 1° En France.

Histoire littéraire de la France, tome XXI, 1847.

Ce volume ne nous intéresse guère que par la notice de Fauriel sur l'auteur des *Gesta Caroli magni ad Carcassonam* et par conséquent sur le *Philomena* provençal dont la chronique latine est la traduction évidente. M. Fauriel redresse à ce sujet les opinions de D. Rivet et de M. Daunou : il fixe la date du *Philomena* provençal au commencement du treizième siècle et la date de la traduction vers 1250. C'est, croyons-nous, le dernier mot de la science sur cette matière si controversée.

La Poésie homérique et l'ancienne poésie française (article de M. Littré, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er juillet 1847, reproduit dans son *Histoire de la langue française*, tome I, p. 307).

pas toujours ceux qui ont le plus de mérite; les plus populaires ne sont pas les plus profonds. Seulement, I PART. LIVRE III, CHAP. XL.

C'est à la fin de cet article célèbre que se trouve la traduction par M. Littré du premier chant de l'*Iliade* en vers français des douzième et treizième siècles. Citons-en un couplet par hasard, le treizième :

Si dit, si siet. En pieds se dresse en l'assemblée
Agamemnons puissans, le heros fils d'Atrée,
Dolens et tout pleins d'ire en la noire courée
Et les deux ieus semblans à feu vif et charbon.
Premiers parle à Calchas o regart de felon.

Romans et épopées chevaleresques de l'Allemagne au moyen âge, par le baron de Bonstetten. Paris, 1847, in-8°.

2° En Allemagne.

Mémoires de l'Académie de Berlin, 1847 (*Aspremont*, extraits publiés par Imm. Bekker).

Travaux publiés pendant l'année 1848 :
1° En France.

La Chanson d'Antioche, composée par le pèlerin Richard, renouvelée par Graindor de Douai. publiée par P. Paris. Paris, 1848, 2 vol. in-12.

De l'existence d'une épopée franke à propos de la découverte d'un chant populaire mérovingien, par J. de Rathaïl. Paris, 1848, in-8°.

Le Moyen âge et la Renaissance, par Paul Lacroix et Ferdinand Seré. Paris, 1848-1851, 5 vol. gr. in-4°.

L'article « *Romans* » est dû à la plume de M. Paulin Paris : « Ce qui donna naissance aux Romans (dit M. P. Paris), *c'est le désir de communiquer avec les personnes qui n'entendaient pas le latin*. C'est peut-être le désir de correspondre avec les dames. »

2° En Angleterre

Specimens of early english metrical romans, by G. Ellis; a new edition revised by J.-O. Halliwell. London, 1848, in-8°.

Analyse du *Sir Ferumbras*, p. 379 et suiv. — De *Rouland and Vernagu*, p. 366. — — De *Sir Otuel*.

Travaux publiés pendant l'année 1849 :
1° En France.

Le Roman d'Auberi le Bourgoing, publié par Prosper Tarbé. Reims, 1849, in-8.

2° En Allemagne.

Kaiserschronik, herausgegeben von Massmann. Quedlinburg, 1849, in-8°, trois volumes.

« Le tome III est très-précieux pour l'histoire poétique de Charlemagne en Allemagne; il fournit de nombreux matériaux, rassemblés et rapprochés avec une grande érudition. » (G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 120.) « Le *Kaiserschronik* est un texte en vers, appartenant au douzième siècle ; deux mille vers y sont consacrés à une histoire toute poétique de Charlemagne. » (Id. ibid., p. 119.)

Travaux publiés pendant l'année 1850 :
1° En France.

La Chanson de Roland, poëme de Théroulde, texte critique accompagné d'une traduction et de notes, par F. Génin ; Paris, Imprimerie nationale, 1850 (un vol. in-8°).

Ce livre est certainement un de ceux qui ont été l'objet des plus vives critiques, mais qui, malgré tout, ont le plus contribué à la réhabilitation de notre épopée nationale. M. Génin avait toutes les qualités d'un excellent vulgarisateur : l'esprit, la clarté, le style. Érudit médiocre, il fit beaucoup pour l'érudition : bon nombre de travaux solides sont sortis de cette édition trop spirituelle de la *Chanson de Roland*. On peut dire de l'*Introduction* qu'elle a été un événement littéraire, malgré de nombreuses imperfections, malgré de plus nombreuses lacunes. Elle est divisée en huit chapitres dont voici les titres : I. *Aperçu du poëme. Que renferme-t-il d'historique ?* II. *De la chronique de Turpin.* III. *Recherche des commencements de la langue française pour en inférer l'âge du Roland.* IV. *De la bataille d'Hastings et de Théroulde auteur de ce*

ils sont venus au moment favorable, quand les esprits ne demandaient qu'à se laisser entraîner. En France,

poëme. V. *M. Fauriel réfuté.* VI. *Des remaniements et des rajeunissements du Roland au treizième et au quatorzième siècle.* VII. *Imitations et traductions du Roland soit en France, soit à l'étranger.* VIII. *De la versification du Roland. Observations pour la lecture du texte. Un mot sur la forme de cette traduction.* Nous ne relèverons pas ici les fautes de détail qui fourmillent ; nous nous contenterons de protester contre l'attribution que M. Génin fait de la *Chronique de Turpin* au pape Calixte II, sans aucune preuve valable. Mais le sentiment général de cette *Introduction* est vrai ; l'enthousiasme qui l'anime a fait la fortune et du vieux poëme et de son nouvel éditeur. Quant à la traduction, arbitrairement divisée en cinq chants comme la chanson elle-même, nous ne parviendrons jamais à comprendre pourquoi M. Génin l'a écrite en style... du seizième siècle. Traduire le français naïf et rude du douzième siècle, par le français savant et alambiqué de la Renaissance, cela nous paraît complétement inexplicable. D'ailleurs l'esprit de M. Génin a su, malgré cette langue singulière, tirer un bon parti des beautés du *Roland*, et bien souvent j'ai vu fondre en larmes les personnes auxquelles je lisais cette traduction fort défectueuse. A la suite de son texte ainsi traduit, M. Génin a publié des *Notes* fort développées et généralement faibles (pp. 339-464) et des fragments du manuscrit de Venise. Il a essayé de mettre en lumière et d'interpréter le fameux « fragment de Valenciennes » dont les notes tironiennes avaient été déchiffrées par M. Jules Tardif. En somme, dans cette édition du *Roland*, M. Génin a eu plus d'influence que de mérite ; l'édition de M. Th. Müller est cent fois supérieure au point de vue de la pureté du texte, et c'est la seule dont il convienne aujourd'hui de se servir. Mais M. Génin a eu cette qualité essentiellement française, et que les Allemands ne posséderont jamais : il a vulgarisé.

La Chanson de Roland, critique de l'édition de M. F. Génin, par M. P. Paris, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, C, II, 297, 393.

Le Roman de Girard de Viane, par Bertrand de Bar-sur-Aube, publié par P. Tarbé. Reims, 1850, in-8°.

Travaux publiés en Allemagne pendant l'année 1851.

Archives de Pertz, 1851, X, 239. (Travail de M. Wolmans sur Albéric.)

M. Wolmans a relevé toutes les Chansons de geste qu'Albéric de Trois-Fontaines a résumées dans sa chronique. Ce sont surtout les poëmes de *Floovant*, de *Garin le Loherain*, *Ogier*, *Berte*, *Sibile*, *Amis et Amiles*, *Gui de Bourgogne*, *Huon de Bordeaux*, *Girard de Roussillon*, etc.

Travaux publiés pendant l'année 1852 ; 1° En France.

Histoire littéraire de la France, tome XXII (1852).

C'est le volume de l'*Histoire littéraire* qui est de beaucoup le plus intéressant pour nos études. On y trouve le travail de M. Fauriel sur les romans provençaux (pp. 167-258) et celui de M. Paulin Paris sur les chansons de geste françaises (pp. 259-755). M. Fauriel, dont nous avons plus haut exposé les idées, analyse les romans de *Girard de Roussillon* et de *Fierabras* ; M. Paulin Paris nous donne le résumé de toutes les Chansons que ses prédécesseurs n'avaient pas étudiées. Ce tome XXII était certainement le travail le plus complet que la France, en 1852, pût opposer à l'Allemagne. Il nous semble qu'en général on n'a pas rendu au talent de M. Paulin Paris toute la justice qu'il mérite. Ses notices sont claires, vives, charmantes et scientifiques tout à la fois. Si, au lieu d'adopter l'ordre alphabétique, l'auteur avait suivi l'ordre chronologique en le combinant avec la division par *gestes* ou par cycles, la lecture de son livre ferait méthodiquement connaître toute la légende chevaleresque, toutes les actions et tous les héros de nos épopées. Tel qu'il est, ce *Traité de nos chansons de geste* est un travail sans lequel on ne peut rien faire d'utile ni de complet touchant l'histoire de notre littérature épique.

Roncevaux, poëme de Théroulde, composé vers le milieu du onzième siècle, traduction nouvelle de M. Génin (publiée d'abord dans la *Revue de Paris*, puis publiée à part). Paris, 1852, in-8°.

il faut surtout tenir compte de ces instants plus ou moins opportuns et des caprices de l'opinion publique.

Premier article de M. Magnin, dans le *Journal des Savants* (septembre 1852), sur la *Chanson de Roland* (édition de M. Génin).

M. Magnin établit, par un grand nombre de textes accumulés, que « loin d'avoir été chantée à Hastings par un ménestrel comme on ne cesse de le répéter, la *Chanson de Roland* a été entonnée par Guillaume et répétée par son armée. » M. Magnin rapporte le poëme de Théroulde aux premières années du douzième siècle.

Second article de M. Magnin, dans le *Journal des Savants* (décembre 1852), sur la *Chanson de Roland*.

M. Magnin, dans cet article, discute principalement les points relatifs à la versification des Chansons de geste.

Notice historique et archéologique sur Orange, par Jules Courtet, dans la *Revue archéologique*, année 1852, p. 336.

L'auteur cherche à établir que Guillaume de Provence, surnommé le *Père de la patrie*, a été confondu avec Guillaume d'Aquitaine, le leude de Charlemagne : « Le Guillaume d'Orange des chroniqueurs et des trouvères n'est autre que le grand comte de Provence, Guillaume I, fils de Boson II. »

Article de M. Vitet, dans la *Revue des Deux-Mondes*, intitulé : *la Chanson de Roland* (1er juin 1852).

« Nous voulons chercher dans cette étude, dit M. Vitet, si le texte original de la *Chanson de Roland*, ce monument de poésie primitive, est parvenu jusqu'à nous ; si tout au moins nous en possédons des vestiges et surtout si dans ces vestiges ne sont pas cachées de nobles fleurs que nous devons avec orgueil rattacher à la couronne poétique de la France. » L'illustre académicien fait d'abord l'histoire des travaux dont la *Chanson de Roland* a été l'objet depuis la dissertation de M. Monin jusqu'à l'édition de M. Génin. M. Vitet établit que le texte d'Oxford reproduit la version la plus ancienne, et qu'elle a dû être écrite à peu près à l'époque de la bataille d'Hastings « philologiquement parlant ». Il critique fort spirituellement M. Génin, qui a traduit en style d'Amyot une œuvre du onzième ou du douzième siècle : « M. Génin traduit par exemple ces mots : *en tel bataille*, par ceux-ci : *en tel estrif*. N'est-il pas évident que cette manière d'éclaircir un texte est peu favorable aux ignorants? » M. Vitet, alors, essaye lui-même de donner une analyse nouvelle du poëme qu'il veut vulgariser. Cette analyse est vive et entraînante, bien qu'elle suive la chanson couplet par couplet. Puis le critique se livre à l'appréciation du texte dont il vient de nous donner cette traduction libre. Il place la *Chanson de Roland* bien au-dessus de tous les autres poëmes du moyen âge : il ne veut même pas (et cela fort injustement) que ces poëmes reçoivent le nom d'épopées. Rien d'ailleurs n'égale l'admiration de M. Vitet pour l'œuvre attribuée à Théroulde ; il ne lui reproche que l'infériorité évidente de sa langue qui n'est pas encore suffisamment formée. Mais il s'élève spirituellement contre Voltaire affirmant d'après M. de Malézieux que les Français n'ont pas la tête épique. « Et certes Voltaire a prêché d'exemple, » dit M. Vitet. Enfin, il constate la pénétration profonde de notre épopée nationale par les idées chrétiennes ; dans une page fort belle, il montre que l'esprit des croisades anime notre *Roland*. « La muse antique, dit-il, ne se fût jamais permis de célébrer les revers de la patrie. Pour que la poésie se hasarde à choisir de tels sujets, il faut que la lumière chrétienne ait éclairé le monde. »

2° En Allemagne.

Amis et *Amiles* und *Jourdain de Blaivies* zwei altfranzösische Heldengedichte des Kerlingischen Sagenkreises nach der Pariser Handscrift zum ersten Male, herausgegeben von Dr Conrad Hofmann. Erlangen, 1852, in-8°.

Ueber ein fragment des *Guillaume d'Orange*. München, 1852 (von Conrad Hoffman).

Un quart de savant fait souvent chez nous ce que ne feraient pas vingt érudits en Allemagne.

3° En Hollande.

Geschiedenis der Midden-Nederlandsche Dichtkunst (Histoire de la poésie flamande au moyen âge), par M. W.-J.-A. Jonckbloet, 1852, in-8.

Au t. I, p. 311-332, l'auteur, au sujet de la traduction inachevée de notre *Guillaume d'Orange*, par Wolfram d'Eschembach, et des fragments qui nous sont seulement restés de la version hollandaise de Nicolas de Harlem, établit que la connaissance des chansons françaises est nécessaire pour combler ces lacunes.

Travaux publiés en France pendant l'année 1853.

Projet d'instructions du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France. (Section de philologie), 1853, in-8.

Ces *Instructions* dues à M. Victor Le Clerc signalent aux correspondants du Comité les épopées nationales comme un objet digne de leurs plus attentives recherches. Le savant *instructeur* ébauche en traits rapides toute une histoire de nos romans de chevalerie depuis la *Chanson de Roland* jusqu'à la Bibliothèque bleue.

Troisième article de M. Magnin, dans le *Journal des Savants* (mars 1853), sur la *Chanson de Roland* (édition Génin).

M. Magnin relève avec exactitude toutes les fautes qui abondent dans l'édition de M. Francisque Michel, qu'il est tout naturellement amené à comparer avec celle de M. Génin. Il commence toutefois par rendre justice au mérite de M. Michel : « dont le nom, dit-il, restera lié à la *Chanson de Roland* ainsi qu'à une foule d'autres productions du moyen âge qu'il a tirées de l'oubli et sauvées peut-être de la destruction » (p. 113).

Travaux publiés pendant l'année 1854.

De la Poésie épique dans la société féodale (article de M. Littré, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er juillet 1854, reproduit dans son *Histoire de la langue française*, tome I, p. 256).

Guillaume d'Orange, Chansons de geste des onzième et douzième siècles, publiées pour la première fois et dédiées à S. M. Guillaume III, roi des Pays-Bas, prince d'Orange ; par M. W.-J.-A. Jonckbloet, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Groningue. La Haye, Martinus Nyhoff, 1854, 2 volumes in-8°.

Cette œuvre d'un savant hollandais est tout entière écrite en français. Le premier volume renferme le texte des cinq chansons dont les noms suivent : *le Coronemens Looys* (p. 1), *li Charrois de Nymes* (p. 73), *la Prise d'Orenge* (p. 113), *li Covenans Vivien* (p. 163), *la Bataille d'Aleschans* (pp. 215-427). Ces textes ne sont pas dressés avec tout le soin désirable. M. Jonckbloet n'a pas choisi la meilleure version : il a pris pour base de son édition le ms. 7186^3 (ancien n°) de la Bibliothèque impériale, tout en avouant lui-même (p. 325 du t. II) que le manuscrit 185 de l'Arsenal est le plus ancien. De plus, il a commis plus d'une mauvaise lecture et plusieurs de ces fautes sont signalées par la main de M. Paulin Paris sur l'exemplaire que j'ai sous les yeux. Le tome II de M. Jonckbloet est consacré à un *Examen critique des Chansons de geste de Guillaume d'Orange*. Le savant hollandais analyse les *Enfances Guillaume* (p. 14), « dessine rapidement la silhouette de Guillaume historique » d'après tous les chroniqueurs contemporains (pp. 21-26) ; compare ensuite l'histoire et la tradition poétique (p. 27) ; établit que, dès le onzième siècle, les chansons épiques sur Guillaume d'Orange étaient universellement populaires (p. 40) ; démontre la réalité historique de la bataille d'Aliscamps (p. 42) ; disserte sur les mots *Archant* et *Aliscamps* et prouve que l'*Archant* était le territoire d'Arles situé sur la rive droite du Rhône connu sous le nom de *terre d'Argence*, et que l'*Aliscamps* était dans l'opinion des jongleurs une partie spéciale de l'*Archant* (p. 56) ; fait voir que les deux légendes de Guillaume d'Orange et de Guillaume Ier, comte de Provence, se sont, au sujet des Sarrasins, fondues en une seule (p. 60) ; discute les origines historiques du *Charroi de Nîmes* et de la *Prise d'Orenge*

Il nous semble que l'histoire littéraire de ces trente-cinq dernières années peut, au seul point de vue de

(p. 65); celles du *Couronnement Looys* (p. 80) qui lui donnent occasion de montrer que plusieurs Guillaume « ont concouru à former la tradition de nos chansons », notamment Guillaume Tête-d'Etoupes, comte de Poitiers, et Guillaume Longe-Espée, duc des Normands, défenseurs de Louis d'outre-mer; et enfin Guillaume Fierebrace, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, adversaire de Hugues Capet. — Origines historiques du *Moniage Guillaume* (p. 117). — Dissertation sur Aimeri de Narbonne (p. 163). — Le reste de cet *Examen critique* ne contient guère que des généralités sur lesquelles nous n'avons pas à insister. Mais nous devions nous arrêter un peu à cet ouvrage, le plus complet qui ait paru jusqu'à ce jour sur la grande geste de Guillaume d'Orange. Les idées de M. Jonckbloet sont parfois contestables; mais non point son érudition ni son esprit critique. Ses dissertations valent mieux que ses textes.

Travaux publiés pendant l'année 1855 : 1° En France.

Chanson d'Aspremont (24 pages, sans titre, sans nom d'éditeur, sans date, imprimées sur format grand in-8, à deux colonnes, par Firmin Didot frères et fils):

Cette plaquette fort rare et qui n'a jamais été mise dans le commerce est tout ce qui a été imprimé de la grande *Collection des anciens poëtes de la France*, telle qu'elle avait été décrétée par M. H. Fortoul. La pensée de M. Fortoul était vaste, son dessein était magnifique. Il voulait qu'on publiât TOUTE la poésie du moyen âge, antérieurement à 1328. Il trouva dans M. Guessard l'homme qui pouvait soutenir le poids de cette lourde entreprise. Le savant professeur de l'École des chartes se mit à l'œuvre; il écrivit de longs et lucides rapports, présenta bientôt au Ministre le plan détaillé de l'immense Recueil, et, pour donner un spécimen et de la typographie et surtout de la méthode philologique d'après laquelle nos vieux poëmes seraient édités, il publia ce fascicule de 24 pages qui renferme environ les deux mille premiers vers de la *Chanson d'Aspremont*. Dans ce fascicule, tous les sévères principes de M. Guessard recevaient leur application. On avait pris pour base de la publication le plus ancien, le meilleur des neuf manuscrits alors connus, l'ancien 8203, le 2495 du Fonds français, à la Bibliothèque impériale. Aux autres manuscrits on n'avait demandé que les variantes indispensables, et ces variantes mêmes étaient soigneusement indiquées par un signe particulier. On n'avait rien ajouté aux textes manuscrits, si ce n'est quelques lettres ou quelques mots évidemment oubliés par le scribe; et ces additions avaient été placées entre parenthèses carrées pour qu'on ne pût les confondre avec le texte original scrupuleusement respecté. A la page 23 se trouve un *Index* (aujourd'hui incomplet) *des manuscrits de la Chanson d'Aspremont*.

Flore et Blancheflor, publié par M. Edelestand Duméril (Collection elzévirienne. Paris, 1855, in-18).

Notices et extraits des manuscrits concernant l'histoire et la littérature de la France qui sont conservés en Suède, en Danemark et en Norvége, par M. Geoffroy. Paris, 1855 (tirage à part des *Archives des missions*).

Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache, herausgegeben von C. A. F. Mahn, Dr. (Epische Abtheilung : *Girartz de Rossilho*, nach der Pariser Handschrift, herausgegeben von Dr. Conrad Hoffmann). Berlin, 1855 et 1857. 2° En Allemagne.

Provenzalisches Lesebuch, herausgegeben von Dr. Karl Bartsch, Elberfeld, 1855, in-8.

Le savant éditeur a consacré à la poésie épique une partie de son Recueil (p. 1-25). Il y donne des extraits de *Girard de Roussillon*, dont le texte est généralement bien établi.

Travaux publiés en France pendant l'année 1856.

DÉCRET IMPÉRIAL ORDONNANT LA PUBLICATION D'UN « RECUEIL DES ANCIENS POËTES DE LA FRANCE », 12 février 1856.

nos chansons de geste, se diviser en quatre périodes qui sont caractérisées par quatre années, 1832, 1850,

Ce Décret était précédé d'un *Rapport* de M. H. Fortoul, ministre de l'instruction publique et des cultes. Rien n'était plus vaste que le plan de M. Fortoul : il embrassait toute la poésie du moyen âge, épique, lyrique, dramatique et didactique ; les romans, les chansons, les mystères, les vies de saints, les traités en vers, les fabliaux, TOUT, TOUT, TOUT, comme l'avait écrit M. Fortoul de sa propre main en marge d'un travail préparatoire de M. Guessard. On sait que ce plan fut singulièrement restreint par M. Rouland, successeur de M. Fortoul, et les soixante grands volumes, de soixante mille vers chacun, furent réduits au nombre beaucoup plus modeste de quarante volumes elzéviriens qui ne contiennent pas chacun beaucoup plus de dix mille vers. Le *Recueil des anciens poëtes de la France,* tel qu'il se publie aujourd'hui, n'est destiné qu'à recevoir les romans du cycle carlovingien. Il nous sera permis de regretter l'étroitesse de ce nouveau plan, et de déplorer que le plan primitif n'ait pas reçu d'exécution.

Histoire littéraire de la France, t. XXIII, 1856.

C'est le dernier volume de cette longue *Histoire* qui se rapporte au treizieme siècle. Il est tout entier consacré au *Roman de la Rose*, aux Lais, Fabliaux, *Débats* et *Dits*, à la poésie morale et historique, et enfin aux chansonniers lyriques. Il se termine par une « Table générale des écrivains du treizième siècle dont il a été parlé dans les tomes XVI-XXII de l'*Histoire littéraire.* »

Travaux publiés pendant l'année 1857 :
1° En France.

Histoire de la littérature française, par Demogeot. Paris, 1857, in-18.

Dans ce résumé, destiné aux colléges et aux hommes du monde, plusieurs centaines de pages sont consacrées à la seule littérature du moyen âge, et en particulier à nos chansons de geste. C'est la première fois peut-être que nos épopées étaient jugées dignes d'un pareil honneur, et c'est ce qui paraît recommander surtout l'œuvre de M. Demogeot, où l'on pourrait signaler d'ailleurs un certain nombre de lacunes et d'erreurs.

Notes sur un manuscrit français de la Bibliothèque de Saint-Marc, article de M. Guessard, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes* (mars-juin 1857).

Ce manuscrit est coté à Venise : XIII zz. 3. Il renferme toute une série de poëmes plus ou moins étroitement reliés ensemble, *Beuves d'Hanstonne*, les *Enfances Charlemagne*, les *Enfances Roland et Ogier*, enfin *Macaire.*

[Mission de MM. Guessard, Michelant et L. Gautier en Suisse et en Italie, pour la *Collection des anciens poëtes de France.*]

2° En Allemagne.

Beiträge zur Kunde alt-französischer, englischer und provenzalischer Literatur aus franzosischen und englischen Bibliotheken, von C. Sachs. Berlin, 1857, in-8.

Karl, œuvre du Stricker, postérieure au *Ruolandes-Liet* (treizième siècle), publié par Bartsch. Quedlinburg, 1857.

Ueber die beiden... niederlandischen Volksbücher von der Koniginn Sibille und von Huon de Bordeaux, von F. Wolf. Wien, 1857, in-4.

3° En Espagne.

Libros de caballerias, con un discurso preliminar y un catalogo razonado, par D. Pascual de Gayangos. Madrid, 1857, in-8.

Travaux publiés en France pendant l'année 1858.

L'Entrée en Espagne, chanson de geste inédite, renfermée dans un manuscrit de la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, notice, analyse, extraits, par L. Gautier. (*Bibliothèque de l'École de chartes*, année 1858, p. 217.— Tirage à part, in-8.)

[Travaux préparatoires du *Recueil des anciens poëtes de la France*, sous la direction de M. F. Guessard. On arrête les lois qui doivent présider à l'établissement du texte.]

1855, 1865, et par quatre œuvres : la publication par M. Paulin Paris du roman de *Berte aux grans piés,*

Les anciens poëtes de la France, publiés sous les auspices de Son Exc. M. le ministre de l'instruction publique et des cultes, et sous la direction de M. F. Guessard, t. I. *Gui de Bourgogne*, chanson de geste, publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours et de Londres, par MM. F. Guessard et H. Michelant. — *Otinel*, chanson de geste, publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Rome et de Middlehill, par MM. F. Guessard et H. Michelant. — *Floovant*; chanson de geste, publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Montpellier. Paris, in-18, 1859. Travaux publiés en France pendant l'année 1859.

Les anciens poëtes de la France, t. II. *Doon de Maience*, chanson de geste, publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Montpellier et de Paris, par M. A. Pey. Paris, 1859, in-18.

Les anciens poëtes de la France, t. III. *Gaufrey*, chanson de geste, publiée pour la première fois d'après le manuscrit de Montpellier, par MM. F. Guessard et P. Chabaille. Paris, 1859, in-18.

C'est à l'occasion des premiers volumes de cette grande Collection qu'il importe de montrer d'après quel plan elle a été conçue. Chaque volume contient une ou plusieurs Chansons de geste, publiées chacune sous la responsabilité d'un éditeur particulier : M. Guessard reste placé à la tête de tout le Recueil dont il est le directeur très-actif. En tête de chaque poëme se trouvent une *Préface* courte, claire, presque uniquement consacrée à la bibliographie de la Chanson, et un excellent *Sommaire*, très-développé, qui pour les ignorants peut remplacer la lecture du vieux roman. Le poëme ensuite est publié d'après le plus ancien et le meilleur manuscrit ; mais tous les manuscrits sont scrupuleusement consultés, et on y cueille de bonnes variantes. Quelques notes fort brèves et des *Errata* complètent chaque volume. « Parmi les quarante volumes consacrés à cette publication, deux renfermeront le tableau bibliographique, l'inventaire complet de tous les grands poëmes chevaleresques du moyen âge. Sous le titre de chaque poëme seront indiqués ou appréciés les divers manuscrits connus qui nous en restent. » Enfin, les éditeurs nous promettent « un glossaire général qui pourra devenir aisément un glossaire complet de l'ancien français aux douzième et treizième siècles ».

Essai sur l'origine de l'épopée française et sur son histoire au moyen âge, par M. Ch. d'Héricault. Paris, 1859. (Une brochure de 75 pages in-8, fort compactes, tirage à part de la *Revue des Sociétés savantes*.)

Le travail de M. d'Héricault ne nous paraît pas avoir eu tout le succès, ni même jouir de toute l'estime qu'il mérite. C'est à nos yeux un excellent résumé scientifique fait par un homme d'esprit et par un bon écrivain. Les notes sont rares, ou plutôt, il n'y a pas de notes ; les sources ne sont pas suffisamment indiquées ; enfin, disons-le, il y a des lacunes et des erreurs que les critiques ont eu raison de signaler. Mais ce que ces critiques auraient dû ajouter, c'est que l'ensemble de ce petit livre est exact ; c'est que M. d'Héricault a vu juste, c'est que les grandes lignes de son tableau sont conformes à la vérité. C'est un essai de vulgarisation qui nous paraît des plus heureux et dont la lecture nous a été profitable.

Les anciens poëtes de la France, tome IV. *Fierabras*, chanson de geste, publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Paris, de Rome et de Londres, par MM. A. Krœber et G. Servois. — *Parise la duchesse*, chanson de geste, deuxième édition, revue et corrigée d'après le texte unique de Paris, par par MM. F. Guessard et L. Larchey. Paris, 1860, in-18. Travaux publiés pendant l'année 1860 : 1° En France.

C'est dans la Préface de *Fierabras* qu'est démontrée jusqu'à l'évidence la priorité du texte français sur le texte provençal de ce célèbre roman. Les éditeurs font observer

l'édition de la *Chanson de Roland* par F. Génin, le *Recueil des anciens poëtes de la France* confié depuis

que le plagiaire du Midi s'est dénoncé lui-même à la critique, en laissant subsister dans ses tirades monorimes en *ar* certains mots français en *er* qu'il n'avait pu provençaliser tels que *molher*, *mostier*, *olivier*, dont il n'avait pu faire : *molhar*, *mostiar*, *olivar*, etc., etc. Le plagiat est par trop évident, et le système de Fauriel subit une nouvelle atteinte.

Les anciens poëtes de la France, tome V. *Huon de Bordeaux*, chanson de geste, publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours, de Paris et de Turin, par MM. Guessard et C. Grandmaison. Paris, 1860, in-18.

Dans la *Préface*, les éditeurs, avec un esprit vif et charmant qui n'exclut pas l'érudition, mais qui la complète et la fait valoir, ont suivi les destinées de la légende d'*Huon de Bordeaux* à travers tous les siècles, en France et dans tous les pays de l'Europe.

Les Romans de la Table ronde, par le vicomte Hersart de la Villemarqué, membre de l'Institut. Paris, 1860, in-18.

Cette édition, que nous citons à dessein comme la plus complète, avait été précédée de deux autres. La première date de 1842.

De Gaidone, carmine gallico vetustiore, disquisitio critica, ed. S. Luce. Paris, 1860, in-8. (Thèse pour le doctorat ès-lettres.)

Articles de M. Littré dans le *Journal des Savants* (avril et mars 1860), sur l'édition du *Girart de Rossillon* français, publiée par M. Mignard.

M. Littré, dans le premier article, donne l'analyse de ce roman, et, dans le second, examine et critique le texte de M. Mignard.

Le Roman de Foulque de Candie, par Herbert Leduc, de Dammartin (publié par P. Tarbé). Reims, 1860, in-8.

2° En Belgique.

Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne au moyen âge, par R. Dozy, 2e édition. Leyde, 1860 ; 2 vol. in-8.

M. Dozy s'occupe de nos chansons de geste et notamment de la geste de Guillaume au court nez qu'il croit d'origine normande. M. Gaston Paris fait avec justesse remarquer à M. Dozy que plusieurs poëmes de ce cycle, notamment le *Couronnement Looys*, « respirent d'un bout à l'autre la haine des Normands » et ne peuvent leur être attribués.

3° En Allemagne.

Jahrbücher für romanische und englische Literatur. Berlin, puis Leipsig, 1860, et années suivantes.

Au t. I, p. 96., M. P. Paris a donné une analyse du *Voyage de Charlemagne à Jérusalem*.

4° En Danemark.

Karlamagnùs Saga ok Kappa hans... af C. R. Unger. Christiania, 1860, in-8.

Travaux publiés pendant l'année 1861 : 1° En France.

Les anciens poëtes de la France, t. VI. *Aye d'Avignon*, chanson de geste publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Paris, par MM. F. Guessard et P. Meyer. — *Gui de Nanteuil*, chanson de geste, publiée pour la première fois d'après les deux manuscrits de Montpellier et de Venise, par M. P. Meyer, Paris, 1861, in-18.

Le Roman des quatre fils Aymon, princes des Ardennes (édité par P. Tarbé). Reims, 1861, in-8.

Publié par fragments.

Cantinella provençale du onzième siècle, en l'honneur de la Madeleine, in-

son origine à la direction de notre maître M. Guessard, et enfin l'*Histoire poétique de Charlemagne*, œuvre

troduction, traduction, commentaire et recherches historiques, par J.-T. Bory. Marseille, 1861 (broch. in-8).

Article de M. Paul Meyer, sur l'*Essai sur l'origine de l'épopée française*, par M. d'Héricault, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1861, in-8.

« *L'influence germanique a été presque nulle sur notre littérature.* » Telle est la thèse que plaide M. Meyer contre M. d'Héricault. » Il établit « 1° qu'il n'y a aucun rapport de filiation entre le chant de 881 et la chanson d'Isembard et de Gormond ; 2° que l'hypothèse de la transformation des chansons franciques en chansons de geste françaises est contraire à l'idée d'une poésie populaire et nationale. » Et cependant M. P. Meyer lui-même admet jusqu'à un certain point l'influence germanique. Il fait cet aveu précieux : « Sans doute il se peut que l'ESPRIT FRANC SOIT POUR BEAUCOUP dans le caractère guerrier et aventurier qui distingue notre épopée. » Quant à nous, nous allons, nous avons été beaucoup plus loin que M. Paul Meyer. Entre le chant de 881 et la chanson d'Isembard et de Gormond, il n'y a point à nos yeux rapport de filiation, mais d'analogie, et cela peut suffire. Mais surtout nous sommes d'avis que si, dès le septième siècle, les cantilènes ont été chantées en langue vulgaire, elles avaient D'ABORD été tudesques, et qu'à côté des chants en langue vulgaire subsistèrent longtemps encore des chants tudesques qui ont eu une très-notable influence sur l'origine de notre épopée.

Roland, poëme héroïque de Théroulde, trouvère du onzième siècle, par P. Jônain, traduit sur le texte et la version en prose de Génin. Paris, 1861, in-18.

2° En Belgique.

Les Niebelungen, traduction nouvelle, précédée d'une étude sur la formation de l'épopée, par Émile de Laveleye. Paris, Bruxelles, 1861, in-18.

L'*Introduction* se rapporte à nos études. Elle renferme plus d'une erreur regrettable sur les origines de l'épopée française : M. de Laveleye parle d'un « chant en latin », composé en l'honneur de la victoire de Lothaire II, sur les Saxons, et qui n'était, « d'après le témoignage de saint Hildegaire (*sic*) qui nous a conservé ce texte, que la traduction d'un chant vulgaire ». Hildegaire ou Hilgaire, évêque de Meaux, au milieu du neuvième siècle, n'a jamais été canonisé, et c'est Clotaire II qui a vaincu les Saxons.

3° En Allemagne.

Ueber Karl Meinet. Ein Beitrag zur Karlsage von Karl Bartsch. Nürnberg, 1861, in-8.

« M. Karl Bartsch a pris le *Karl Meinet* pour le sujet d'un livre que nous avons déjà cité bien souvent, que nous citerons encore plus d'une fois, et dont nous ne saurions trop apprécier l'utilité. Sans cet excellent travail où la patience la plus infatigable est mise au service d'une sagacité vraiment critique, nous aurions eu bien de la peine à débrouiller un chaos dont l'aspect seul est loin d'encourager à le pénétrer. » (Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 128.)

Travaux publiés pendant l'année 1862 :
1° En France.

Histoire littéraire de la France, t. XXIV, 1862.

Ce volume se divise en deux parties : le *Discours sur l'état des lettres en France au quatorzième siècle*, par M. Victor Le Clerc, et le *Discours sur l'état des beaux-arts en France au quatorzième siècle*, par M. Ernest Renan. On remarquera dans la première partie les pages relatives à la poésie française (439-452) et à la poésie provençale (434-439), et tout le troisième livre, intitulé : *De la littérature française en Europe* (496-602). M. Victor Le Clerc suit les destinées de nos romans dans tous les pays de l'Europe ; son travail présente des lacunes que M. Gaston Paris a comblées dans son *Histoire poétique de Charlemagne*.

Les anciens poëtes de la France, t. VII. *Gaydon*, chanson de geste, publiée pour la première fois d'après les trois manuscrits de Paris, par MM. F. Guessard et S. Luce. Paris, 1862, in-18.

La *Préface* est consacrée à l'analyse rapide de la chanson, à son appréciation litté-

toute récente de M. Gaston Paris. Encore un coup, nous ne prétendons pas déclarer ces quatre livres

raire, à la fixation de sa date exacte, à la description des trois manuscrits qui la renferment.

La Chanson d'Antioche, composée au douzième siècle par Richard le Pèlerin, renouvelée par Graindor de Douai, au treizième siècle, publiée par M. Paulin Paris, traduite par la marquise de Sainte-Aulaire. Paris, 1862, in-18.

Cette traduction, « commencée le jour de la fête de l'invention de la Sainte-Croix, l'année 1856, » est en prose, mais suit le poëme vers par vers. La traductrice l'a fait suivre de quelques fragments de la *Chanson de Jérusalem*. De bons *arguments* sont placés en tête de chacun des huit chants d'*Antioche* ; la traduction est exacte, mais peut-être manque-t-elle un peu de vigueur. Quoi qu'il en soit, ce travail d'une femme qui lit nos vieux poëmes, qui se passionne pour eux, qui les veut faire lire et admirer de tous, ce travail est d'un excellent exemple : il a certainement hâté pour nos chansons de geste l'heure de la réhabilitation, ou plutôt de la justice.

Garin le Loherain, chanson de geste, composée au douzième siècle par Jean de Flagy, mise en nouveau langage par A.-Paulin Paris, membre de l'Institut, etc. Paris, 1862, in-18.

M. Paulin Paris pense avec raison que le meilleur moyen de réhabiliter nos vieux poëmes, c'est de les traduire. Non content de donner la leçon, il a donné l'exemple. Sa traduction est un modèle à suivre. M. Paulin Paris, que son amour bien connu pour le vieux poëme des *Lorrains* a fort heureusement inspiré, a su se préserver également et des excès de l'archaïsme et de ceux du néologisme. Le commencement de cette traduction pourra donner une idée de tout le reste : «Écoutez, écoutez ! c'est une « chanson de fortes races et de merveilleuse histoire. Elle remonte au temps où les « Vendres vinrent dans notre pays et désolèrent la chrétienté. Les Français ne pouvaient « leur opposer de résistance ; la longue guerre de Charles Martel contre Girart de « Roussillon les avait réduits à la plus grande faiblesse. Et puis alors, quand un preud- « homme tombait malade et se couchait avec la pensée d'une mort prochaine, il ne « regardait ni à ses fils ni à ses neveux ou cousins germains : il faisait venir les moines « noirs de Saint-Benoît et leur donnait tout ce qu'il possédait en terres, en rentes, en « fours, en moulins. Les gens du siècle en étaient appauvris et les clercs toujours plus « riches : aussi les Gaules couraient-elles à leur perte si le Seigneur Dieu n'y eût « pourvu. » Aucune lecture n'est moins fatigante. Cette traduction nous remet en mémoire tout ce que M. Paulin Paris a fait depuis trente-trois ans pour la science nouvelle de notre épopée du moyen âge. Il a commencé par publier des textes originaux, *Berte*, *Garin le Loherain* ; il les a accompagnés de dissertations ; puis, dans le tome XXII de l'*Histoire littéraire*, il nous a donné les résumés exacts, clairs, spirituels de presque toutes nos chansons de geste ; enfin, il est entré, pour ainsi parler, dans la période des traductions. Espérons qu'après *Garin* il voudra interpréter d'autres romans, plus nationaux et moins barbares.

Les vieux auteurs castillans, par le comte Th. de Puymaigre. Paris, 1862, in-18.

Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques, par Th. Bachelet et Ch. Dezobry. Paris, 1862, in-8.

Nous devons signaler ce *Dictionnaire* parce qu'il atteste très-clairement que les études sur nos chansons de geste ont fait en France de surprenants progrès. Voici un *Dictionnaire* élémentaire, presque destiné aux enfants, et qui cependant donne d'après l'*Histoire littéraire* les notices assez exactes de tous nos romans du moyen âge. Ces notices sont signées Bachelet et Ducoudré.

La Légende des siècles, par Victor Hugo. Paris, 1862, in-18.

M. Victor Hugo a consacré à Roland toute une pièce célèbre de ce beau recueil (*le*

supérieurs à tous ceux qui ont paru dans le même temps, mais nous prétendons qu'ils ont été ou seront les plus influents. Il nous reste à le démontrer.

Mariage de Roland, p. 65). Par malheur son Roland est emprunté à l'Arioste et aux Italiens; ce n'est pas l'incomparable héros de notre épopée nationale.

2° En Allemagne.

Renaus de Montauban, oder die Haimonskinder, altfranzösisches Gedicht nach den Handschriften zum erstenmal herausgegeben von Dr H. Michelant. Stuttgart, 1862, in-8. (Gedruckt auf Kosten des litterarischen Vereins.)

Le texte de ce beau roman, admirablement dressé d'après le manuscrit 205 de la bibliothèque de l'Arsenal, est accompagné d'un long sommaire du poëme, page par page (p. 458-502), d'une *Conclusion de l'éditeur* (*Schluszwort des Herausgebers*) où M. Michelant donne une liste raisonnée des manuscrits qui renferment les diverses versions du roman des *Quatre fils Aimon;* de Remarques (*Anmerkungen*), et d'*Errata* (*Berichtigungen*).

Travaux publiés pendant l'année 1863 : 1° En France.

Histoire de la langue française, par E. Littré. Paris, 1863, in-18.

Au t. I, p. 256, on lit l'article intitulé : *De la poésie épique dans la société féodale*, et à la page 301, l'article qui fut publié en 1847 dans la *Revue des Deux Mondes*, sous ce titre : *La poésie homérique et l'ancienne poésie française*. Dans le *Sommaire* de ce dernier travail, M. Littré a la modestie de dire : « Quant à la vieille langue française et aux chansons de geste, il n'y a guère qu'une vingtaine d'années que je les étudie, et cela grâce à feu Génin qui m'entraîna vers ce champ, et à qui je dois ainsi une source abondante de recherches et une rénovation partielle de l'esprit. »

Origines littéraires de la France, par L. Moland. Paris, 1863, in-8.

La Franciade, poëme épique en dix chants, par M. Viennet, de l'Académie française. Paris, 1863, in-18.

La *Karlamagnùs Saga*, *histoire islandaise de Charlemagne*. Premier article de M. Gaston Paris, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes* (t. XXIV, p. 89), nov.-déc. 1863.

Précieux résumé des dix branches qui composent cette célèbre saga.

2° En Allemagne.

La Chanson de Roland, nach der Oxforder Handschrift von neuem herausgegeben, erlaütert und mit einem vollstandigen Glossar versehen, von Theodor Müller, Professor an der Universitat zu Göttingen. Erste Halfte, Gottingen, Verlag der dicterichshen Buchhandlung, 1863, in-8.

C'est assurément l'édition la plus correcte, c'est la seule que les érudits puissent citer. L'éditeur a donné avec exactitude et à profusion toutes les variantes importantes des manuscrits de Paris, de Versailles, de Venise, etc.

Travaux publiés pendant l'année 1864 : 1° En France.

Les Anciens poëtes de la France, t. VIII.—*Hugues Capet*, Chanson de geste publiée pour la première fois, d'après le manuscrit unique de Paris, par M. le marquis de La Grange. Paris, 1864, in-18.

La *Préface* n'a guère moins de cent pages. M. le marquis de La Grange y suit dans tous ses développements la légende du héros et montre avec esprit que la chanson d'*Hugues Capet* fut l'œuvre d'un poëte qui désirait flatter les passions de la bourgeoisie. « Le poëme a évidemment un but politique, une tendance bourgeoise marquée. Sans vouloir faire outrage à la royauté, on cherche seulement à établir qu'il y a du sang bourgeois mêlé au sang royal, que l'alliance de la bourgeoise et de la royauté date de loin. Nous disons la bourgeoisie : le poëme disait presque la boucherie, et pour cause.»

Macaire, chanson de geste publiée d'après le manuscrit unique de Paris, avec un essai de restitution en regard du texte. Préface, par M. Guessard (publiée dans la livraison de juillet-août 1864 de la *Bibliothèque de l'École des Chartes;*

La publication du *Fierabras* n'avait eu que peu de retentissement malgré l'appui que M. Raynouard avait

elle sera placée en tête du tome IX du *Recueil des anciens poëtes de la France*).

Ce travail de M. Guessard, que nous considérons comme un petit chef-d'œuvre de critique, pourrait être intitulé : « *Histoire d'une légende* » ; et même ce serait là son véritable titre. Le poëme de *Macaire*, dont la rédaction première peut remonter à la fin du douzième siècle, raconte l'assassinat d'un jeune damoiseau, nommé Aubry, par un traître du nom de Macaire : le chien de la victime venge son maître et triomphe de l'assassin dans un combat singulier qui a lieu sous les yeux de Charlemagne. Tel est le noyau de la légende qui a fait un magnifique chemin dans le monde. Tel est tour à tour le sujet de deux poëmes, dont le premier est en décasyllabes, le second en alexandrins. On retrouve ensuite cette même légende dans le roman de *Tristan de Nanteuil*; dans les *Déduits de la chasse* de Gace de la Buigne; dans une *Chronique anonyme française* du quatorzième siècle qui la première donne au chien vengeur un tonneau pour défense; dans le *Livre de la chasse* de Gaston Phébus; dans le *Menagier de Paris*; dans le *Livre des duels* d'Olivier de la Marche qui le premier représente le traître Macaire enfoui jusques au *fau* du corps pendant son combat avec le chien, et enfin dans les peintures qui ornent une des cheminées du château de Montargis : d'où le nom de « chien de Montargis » qui est donné à l'animal libérateur... Mais ce n'est pas ici le lieu de continuer cette étonnante nomenclature, qui se termine, à travers cent ou deux cents autres ouvrages, par le *Chien de Montargis*, mélodrame de Guilbert de Pixerécourt, par un article du *Magasin pittoresque* en 1844, et par une citation du *Dictionnaire* de Bouillet où « Aubry de Montdidier s'est faufilé avec son chien » comme un véritable personnage historique. On ne saurait d'ailleurs résumer une Dissertation dont le principal mérite est un style spirituel mis au service d'une érudition solide. Jamais déformations d'une légende n'ont été plus vivement, plus scientifiquement constatées. Encore un coup, et *malgré* l'esprit, c'est un chef-d'œuvre.

Étude sur les Chansons de geste et sur Garin le Loherain de Jean de Flagy, par M. Paulin Paris, in-8°, 32 pages. (Extrait du *Correspondant*, 1864.)

La Karlamagnùs-Saga, histoire islandaise de Charlemagne. Second article de M. Gaston Paris, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (sept.-oct. 1864).

2° En Belgique.

La Chanson de Roncevaux, fragments d'anciennes rédactions thioises avec une Introduction et des Remarques, par J.-H. Bormans. Bruxelles, 1864, in-8.

3° En Allemagne.

Altfranzösische Gedichte aus Venezianischen Handschriften, herausgegeben von Adolf Mussafia (I. *La prise de Pampelune*; II. *Macaire*). Wien, 1864, in-8.

Les textes publiés par M. Mussafia sont fort corrects. Ses deux Préfaces contiennent d'excellentes remarques grammaticales sur le langage italianisé des manuscrits de Venise dont le savant professeur a peut-être le tort de vouloir faire une sorte de langue à part, ayant son vocabulaire et sa syntaxe.

Travaux publiés pendant l'année 1865.

La Chanson de Roland, traduction nouvelle avec une introduction et des notes, par Adolphe d'Avril. Paris, 1865, in-8°.

L'*Introduction* est divisée en cinq chapitres intitulés : I. *Sur les origines*. II. *Considérations historiques*. III. *Le cycle et ses divisions*. IV. *Les sentiments et les idées*. V. *De la forme*. Nous signalerons le quatrième chapitre comme le plus original : c'est la première fois peut-être qu'on consacre tant de pages à l'esprit de nos épopées. Quant aux origines indiennes, je les crois contestables. Le principal mérite de ce livre, c'est la traduction elle-même. M. d'Avril a entrepris la tâche difficile de traduire la *Chanson de Roland* en vers décasyllabiques modernes; il ne s'est affranchi que la rime. Un exemple donnera une idée de ce système hardi et même dangereux. Je choisis la *Mort d'Aude* :

Notre empereur est revenu d'Espagne :

prêté à M. Bekker. C'est alors que Michelet et Quinet essayèrent d'éveiller par leurs premiers travaux l'opi-

Il vient dans Aix premier siége de France,
Monte au palais, entre en la grande salle.
Aude s'en vient, la belle damoiselle,
Et dit à Charle : « Où est Roland le preux
Qui m'a juré de me prendre pour femme ? »
Charles en a douleur et grande peine,
Pleure des yeux, tire sa barbe blanche :
« Sœur, chère amie, homme mort tu demandes.
J'en veux trouver en échange un meilleur,
Et c'est Louis, je ne peux pas mieux dire :
Il est mon fils, il tiendra mes Etats. »
Aude répond : « Ce discours m'est étrange.
A Dieu ne plaise, à ses saints, à ses anges,
Après Roland que je reste vivante ! »
Elle pâlit, tombe aux pieds du roi Charles,
Meurt aussitôt. Que Dieu prenne son âme.

La Chanson de Roland, poëme de Theroulde, suivi de la Chronique de Turpin, traduction d'Alexandre de Saint-Albin. Paris, Bruxelles, 1865, in-8.

Cette traduction avait paru en partie dans l'*Illustration*, et la publication en avait été en quelque manière provoquée par l'opéra de M. Mermet, *Roland à Roncevaux*. Dans sa *Préface*, M. de Saint-Albin nous paraît beaucoup trop sévère à l'endroit de M. Génin. D'ailleurs il a le tort grave de publier sa traduction sur nn texte *critique* qui, dit-il, se rapproche beaucoup plus du manuscrit de la Bodléienne que du texte de M. Génin. » De plus, le traducteur épris de son modèle ne craint pas « d'attribuer au NEUVIÈME SIÈCLE la *Chanson de Roland*, et il se fonde pour cette attribution sur un seul vers du poëme où il est question de la cité de Galne qui est restée déserte cent ans après sa destruction par Roland. Il oublie les arguments tirés de la philologie : rien ne se ressemble moins que les serments de 842 et le texte d'Oxford, que le français du neuvième et celui du douzième siècle.

Article de M. Gaston Paris, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (mars-avril 1865, tome XXVI, p. 384 et suiv.), sur l'ouvrage de M. Bormans intitulé : « *La Chanson de Roncevaux, fragments d'anciennes rédactions thioises.* »

M. Gaston Paris réfute avec beaucoup de vivacité et de bon sens les arguments de M. Bormans qui réclame pour la Belgique, pour la Flandre, l'honneur d'une priorité que rien ne justifie dans la composition de *notre* chanson de Roland. M. Bormans n'avait pas craint d'écrire cette phrase malheureuse : « Je suis fort disposé à croire que la première rédaction de cette chanson n'a pas été française ou romane, mais franque, c'est-à-dire teutonique, théodisque, thioise. » M. Paris fait justice de ces prétentions singulières. Tout cet article est écrit avec un esprit mordant, un entrain, un *brio* qui ne nuisent en aucune façon et ne peuvent jamais, suivant nous, faire tort à la véritable érudition : « M. Bormans, dit en terminant l'auteur de l'*Histoire poétique de Charlemagne*, M. Bormans nous donnerait un livre bien intéressant sous ce titre : *De la contrefaçon française des chansons de gestes belges.* »

Transformation épique du Charlemagne de l'histoire, par M. Roux. (*Actes de l'Académie de Bordeaux*, 1865, p. 73 et suiv.)

Nouveaux Essais de critique et d'histoire, par Taine. Paris, 1865, in-18.

Ce recueil d'articles en renferme un sur le *Renaud de Montauban* publié par M. Michelant (p. 189).

Les Chants héroïques des Franks, article de M. A. Beauvois, dans la *Revue contemporaine* du 15 novembre 1865.

I PART. LIVRE III, CHAP. XI.

Ces trente-cinq dernières années peuvent, à ce point de vue, se diviser en quatre périodes caractérisées par ces quatre années, 1832, 1850, 1855, 1865.

nion publique toujours endormie. Rien n'y fit. Le texte édité par l'érudit de Berlin était provençal : c'est dire qu'en France il n'était compris que de deux personnes peut-être : Raynouard et Fauriel. Nos méridionaux eux-mêmes se faisaient fiers d'oublier leur patois, et l'on connaît cette jolie histoire du poëte Jasmin obligé de lire et d'expliquer son premier poëme à ses compatriotes d'Agen. Que fallait-il donc? Quel remède apporter à cet engourdissement universel? Il fallait publier une chanson française. C'est ce que fit M. Paulin Paris, en éditant l'œuvre à la fois médiocre et charmante du poëte Adenès, le *Roman de Berte aux*

De Pseudo-Turpino, disseruit Gaston Paris, juris litterarumque licentiatus, in schola chartarum quondam alumnus (1865, in-8).

Cette thèse latine de M. Gaston Paris complète sa thèse française. L'auteur de l'*Histoire poétique de Charlemagne* établit que les cinq premiers chapitres de la *Chronique de Turpin* sont une œuvre antérieure au reste de l'ouvrage et qui n'a pu être écrite par le même auteur; que cet auteur a été un Espagnol, et probablement un moine de Compostelle; qu'il a écrit vers le milieu du onzième siècle et qu'il n'a pas commis le crime de se faire passer pour Turpin. Il avait la prétention d'être un historien indépendant et original. Quant à la seconde partie de la Chronique, elle fut, suivant M. Paris, écrite à Vienne, par un moine de Saint-André, entre les années 1109 et 1119.

Histoire poétique de Charlemagne, par Gaston Paris. Paris, décembre 1865, un fort volume in-8°.

L'auteur s'est proposé d'examiner la formation à travers les siècles de toute la légende de Charlemagne, les modifications que cette légende a subies dans tous les pays à toutes les époques, et enfin les rapports plus ou moins étroits de cette légende avec la vérité historique. De là les trois parties de son livre : I. *Les sources*. II. *Les récits*. III. *Vérité et poésie*. Une *Introduction* rapide donne à M. Gaston Paris l'occasion d'exposer ses idées sur la poésie épique en général et l'épopée française en particulier. Un *Appendice* fournit au lecteur des textes précieux et contient des Dissertations qui n'avaient pu trouver place dans le corps du livre. Enfin, une *Liste des auteurs cités* que nous aurions voulu plus complète fait connaître aux meilleurs érudits de France les trésors cachés de l'érudition allemande. Rien n'est plus clair, rien n'est meilleur qu'un pareil plan. Quant au livre lui-même, c'est certainement le plus remarquable, c'est même, malgré l'apparence restreinte du sujet, le plus complet qui ait paru en France sur la matière. Nous le considérons comme un véritable chef-d'œuvre d'érudition; nous sommes fort joyeux de le voir signé par un élève de l'Ecole des chartes; nous pensons qu'il fait honneur non-seulement à cette école, mais à la France. Nous ne faisons que deux réserves : M. Gaston Paris ne nous paraît pas suffisamment juste à l'égard de l'érudition française et des savants français; il nous semble en second lieu mépriser beaucoup trop le style qui même en érudition est une incontestable puissance, le style qui anime tout, qui vivifie tout, qui met tout en lumière. A ce point de vue, la *Préface* de M. G. Paris nous a vraiment attristé. Mais le livre n'en est pas moins un monument que les Allemands mêmes n'auraient pu élever avec de telles proportions, ni surtout avec un tel ensemble.

grans piés. Soit intention de l'auteur, soit simple hasard, ce roman était merveilleusement choisi : il était d'une langue assez facile à comprendre ; il reproduisait une légende qui avait de singulières ressemblances avec la légende très-populaire de Geneviève de Brabant ; il n'était pas jusqu'à son titre étrange qui ne sollicitât l'attention. Cette publication eut d'immenses résultats, quoi qu'on en puisse dire, et ce n'est pas sans une très-légitime fierté que M. Paulin Paris peut se vanter aujourd'hui d'avoir, lui le premier, fait connaître ce qu'était une chanson de geste : « C'est moi, nous disait-il un jour, qui ai retrouvé ce nom même de chanson de geste, depuis longtemps oublié. » Et véritablement cette année 1832 mérite de retenir notre regard. Un élève de l'École normale, que ses études sur l'antiquité n'avaient nullement préparé à cette érudition toute nouvelle, M. H. Monin écrivit alors sa fameuse *Dissertation sur le roman de Roncevaux*. En même temps M. Fauriel charmait ses auditeurs en leur exposant dans une chaire célèbre les origines de l'épopée chevaleresque : esprit vif, enthousiaste, brillant, aimant trop le Midi en méridional et la Gascogne en Gascon, il se proposait surtout de revendiquer pour la langue d'oc toute la gloire de notre littérature épique : « Le Midi a tout fait, s'écria-t-il ; la France ne fut que notre plagiaire. » M. Fauriel nous apparaît comme un homme qui tient dans une main des vérités et dans l'autre des paradoxes, et qui vous jette à la tête les deux poignées à la fois. On est ébloui, on n'y voit rien. Mais ce charmeur d'oreilles avait des leçons tout entières auxquelles nous ne saurions rien reprocher. N'ayant presque rien lu de nos vieux poëmes, il les devinait avec une puissance d'intuition que ses plus grands adversaires ne lui ont

Première période : l'Initiative. (Publication en 1832 de *Berte aux grans piés*, par M. Paulin Paris).

jamais refusée. Remarquez que le meilleur texte épique de la France n'était pas encore connu : « Ce fut, dit M. Magnin, ce fut du mois de juillet au mois d'octobre 1832, que M. Fr. Michel fut informé de la présence à Oxford du manuscrit de *Roland*, et il eut sur-le-champ l'heureuse prévision de son importance. » Encore une gloire pour cette année 1832.

Et maintenant, si nous ouvrons, si nous relisons ces vieux livres, hélas! nous ne les trouvons pas à l'abri de toute critique. Oui, ces textes ne sont pas toujours fort correctement établis; oui, ces notes sont peu exactes, quand elles ne sont pas tout à fait fausses. On ne peut se défendre de sourire à la lecture de telle étymologie étrange, de tel contre-sens qu'un étudiant de vingt ans rougirait de commettre aujourd'hui. C'est vrai, c'est trop vrai. Mais je dis que, malgré bien des erreurs et malgré bien des lacunes, nous ne devons toucher qu'avec respect à ces vieux livres; je dis qu'il y aurait de l'ingratitude (je répète à dessein ce mot), de l'ingratitude à venir aujourd'hui les critiquer avec une injuste sévérité; je dis que sans eux nous ne serions rien. On ne rend pas assez justice, et notamment dans le monde des érudits, à ceux qui ouvrent une voie nouvelle, qui se mettent les mains et les pieds en sang, qui se blessent, qui se meurtrissent pour que nous ayons un jour le délicat plaisir de marcher sur un chemin bien doux, bien droit, sans cailloux et sans épines. Nous leur devons de la reconnaissance, et il est peu décent de se moquer de ces vieux combattants, en regardant, pour les railler, les traces de ces blessures qui nous ont été si profitables. Pour plus de clarté, je reporte ici ma pensée à Fauriel, à Raynouard, à H. Monin, à P. Paris, à Fr. Michel, à Génin, à Littré et à plusieurs autres encore :

et, dussé-je passer pour enthousiaste, je les remercie du fond du cœur, parce qu'ils m'ont appris le peu que je sais, parce qu'ils m'ont mis du moins en état de l'apprendre.

Seconde période : l'Enthousiasme (édition de la *Chanson de Roland*, publiée en 1850 par F. Génin).

J'arrive à la seconde période, et, pour y arriver, je franchis dix-huit ans. Je sais que, dans ce long espace de temps, d'excellents travaux ont été publiés, et je ne ferme pas les yeux à leur utilité. J'applaudis à l'édition de *Garin le Loherain*, et je prends part à ces luttes si vives dont la *Préface* de ce roman fut l'occasion entre les partisans du Nord et ceux du Midi. Un élève de l'école d'Augustin Thierry ferait ici la remarque qu'il y avait deux races en présence, et que ces deux races expliquent tout. Quoi qu'il en soit, la lutte s'apaisa. En 1837, M. Fr. Michel apporta, sans le savoir peut-être, l'heureux calmant qui devait assoupir ces querelles, la *Chanson de Roland*, argument terrible contre le Midi et dont il publia le texte d'après le fameux manuscrit de la Bodléienne. Cependant, caché dans l'ombre de son cabinet, un travailleur modeste, qu'on a trop oublié, le trop consciencieux Bourdillon, préparait depuis 1822 une édition du *Roman de Roncevaux*. Il mit au jour en 1841 ce remaniement du treizième siècle que l'excellent homme s'obstina toujours à considérer comme la vraie *Chanson de Roland*, même après la publication de Fr. Michel. Le libraire Techener, pendant ce temps, continuait à publier ses romans des Douze Pairs, et M. Barrois nous donnait un texte assez correct d'*Ogier le Danois*. En 1845, un journaliste, M. Delécluze, publiait la première traduction de la vieille chanson attribuée à Théroulde. Mais tous ces événements littéraires ne me paraissent pas dignes d'attacher leur nom à une époque, et je saute par dessus. Je m'arrête

41

devant la *Chanson de Roland* publiée et traduite par Génin. Et pourquoi ? Parce que cette traduction fut une révélation pour les érudits, et même pour les gens du monde. Génin n'était qu'un homme d'esprit ; mais l'esprit n'est pas chose à dédaigner. L'esprit, c'est la puissance la plus vulgarisatrice qui soit au monde. Cet ignorant de la veille, cet érudit du lendemain, Génin, se mit à l'œuvre, et eut le très-incomparable mérite de s'enthousiasmer pour le vieux poëme qu'il traduisait. L'enthousiasme est contagieux, et Génin le communiqua à sa génération. Il est aisé de rire aujourd'hui de sa spirituelle *Préface :* il eût été plus malaisé de la faire. Quel feu ! quelle verve ! Et comme cet homme est persuadé qu'il édite un chef-d'œuvre, une belle et lumineuse *Iliade!* Tout le monde fut bientôt de son avis. On me blâmera peut-être de faire entrer dans ce livre des souvenirs trop personnels, mais je ne peux m'empêcher de rappeler ici quelle impression profonde fit sur moi la première lecture de cette véritable épopée. Nous avions emporté ce précieux livre dans je ne sais quel étage élevé du quartier latin ; je l'ouvris presque au hasard et Dieu permit que je tombasse sur les pages consacrées au récit des dernières luttes et de la mort de Roland. Je m'en souviendrai toujours : ma voix tremblait, mon cœur se gonflait ; enfin, les digues mystérieuses de nos yeux se rompirent, et nos larmes coulèrent très-abondamment. Nous étions tous plongés dans le même enthousiasme et noyés dans nos pleurs. Je l'ai relue bien souvent depuis, cette mort de Roland ; je l'ai lue devant des savants, devant des artistes, devant des ouvriers, et toujours elle a fait pleurer et l'auditoire et le lecteur. Et c'était à Génin et à sa traduction que j'ai dû tant de jouissances et que tant d'autres les ont dues. J'avoue d'ailleurs que l'é-

dition était médiocre et la traduction aussi. Mais le livre était français et entraîna l'opinion française.

Troisième période : le Travail (le *Recueil des anciens poëtes de la France*, 1855 et années suivantes).

L'initiative avait été donnée en 1832; l'enthousiasme en 1850 avait continué l'œuvre; que manquait-il au succès définitif de cette réhabilitation de nos épopées nationales? Le travail. Il fallait publier beaucoup de nos poëmes, ou plutôt il fallait les publier tous. Dans le beau tome XXII de l'*Histoire littéraire*, M. P. Paris les avait tous analysés avec exactitude et esprit. Ces deux choses, en effet, peuvent fort bien se concilier. C'était beaucoup, ce n'était pas assez. « Des textes, « nous voulons des textes : » tel était le cri général. Or il se trouvait alors au ministère de l'instruction publique un homme de lettres, un érudit, que les études sur le moyen âge avaient toujours charmé. Il comprit les besoins de l'érudition, et, puisqu'on demandait des textes, il se résolut rapidement à faire publier des textes. Nature enthousiaste et intrépide, il ne voulait pas faire les choses à moitié. Un jour il fit venir le savant qu'il regardait comme le plus compétent en ces difficiles matières et lui dit : « Faites-moi un rapport sur le projet d'un Recueil de tous les anciens poëtes de la France. » M. Guessard fit le rapport avec cette bonne netteté de style, avec cette excellente précision d'idées qui est le caractère de son talent. Peu de temps après, il fut en mesure d'offrir à M. Fortoul le plan détaillé de toute la collection rêvée. Seulement, il avait eu quelque scrupule devant la publication de tant de milliers de vers, et croyait bien faire en ne demandant que soixante volumes contenant chacun soixante mille vers. Il proposait de supprimer les fabliaux, etc., etc. Mais le ministre ne l'entendait pas de la sorte; son idée était plus grande, et il écrivit d'une main rapide en marge du rapport :

« Publiez tout, tout, tout! » En trois coups de crayon, il venait de décréter la publication de quatre millions de vers. Le 12 février 1856, en tête du *Moniteur universel*, paraissait le fameux décret « ordonnant la publication d'un Recueil des anciens poëtes de la France».

On se mit bravement au travail, et tout d'abord on entreprit de faire la bibliographie complète des chansons de geste. L'auteur de ce livre, dirigé par M. Guessard, tint alors entre ses mains tous les manuscrits de nos romans qui sont conservés dans les bibliothèques de Paris. La table en fut dressée; on consulta aussi tous les catalogues des bibliothèques des départements et de l'étranger; on acheva cette bibliographie, préliminaire obligé de tous les autres travaux. Cette occupation n'était pas la seule qui dévorât les moments du directeur du Recueil. M. Guessard songeait dans le même temps à fixer les règles qui devaient bientôt présider à l'établissement de nos textes du moyen âge. De formidables orages éclatèrent à cette occasion. Les uns voulaient, avec M. Victor Le Clerc, qu'on purifiât la langue des mauvais manuscrits et qu'on la ramenât partout et toujours au plus pur dialecte de l'Ile-de-France; les autres, avec M. Guessard, affirmaient que l'on devait avant tout respecter les manuscrits et ne pas toucher à leur langue. Les débats furent d'une grande vivacité; la victoire, quelque temps incertaine, demeura enfin à l'école du respect, si je puis l'appeler de ce nom, et à ceux qui avaient la religion des manuscrits. On dressa ainsi, article par article, le code philologique qui devait devenir le manuel de tous les éditeurs du Recueil; on s'occupa des apostrophes, et même des virgules. Quand ce fut fait, on choisit les textes qui allaient les premiers être appelés à l'honneur d'être

mis en lumière dans cette immense collection; on alla les chercher en Suisse et en Italie; une Mission partit pour les bibliothèques de ces deux pays. C'est dans cette mission que furent copiés le *Parceval* à Berne; l'*Entrée en Espagne*, le *Macaire*, la *Prise de Pampelune* à Venise; le *Roman d'Auberon* à Turin, etc., etc. Par malheur, et sur ces entrefaites, M. Fortoul mourut. Son successeur considéra le *Recueil des anciens poëtes de la France* comme un beau rêve, très-irréalisable, et l'on put craindre un instant que ce rêve n'eût le sort de tous les autres. Il n'en fut rien. M. Rouland rogna le plan de M. Fortoul, mais ne le détruisit point. Il décida que les seuls romans carlovingiens feraient partie du Recueil et leur consacra quarante volumes de format elzévirien; M. Guessard restait à la tête de l'œuvre.

Les trois premiers volumes parurent en 1859, et en ce moment nous attendons le neuvième.

Lors donc que le *Recueil* sera achevé, nous posséderons enfin le texte de presque toutes nos chansons de geste. Et quels textes! Les éditeurs savants et enthousiastes du quinzième et du seizième siècle n'ont pas mis à publier une édition *princeps* de Virgile ou de Platon une plus superstitieuse délicatesse, une plus minutieuse persévérance. M. Guessard veut voir et voit tous les manuscrits d'une chanson; il collationne, collationne, collationne; il ne veut pas que la tache la plus légère déshonore la pureté de cette langue, la beauté de ces vers.

Quatrième période : la Critique (*Histoire poétique de Charlemagne*, 1865).

Tout n'est pas fait encore. Après les résultats de l'initiative, de l'enthousiasme, du travail, il reste encore une tâche pénible, indispensable : c'est celle de la critique, et de la critique appliquée aux sources de nos légendes épiques. D'où vient telle légende?

A quelle époque remonte-t-elle? Quelles déformations a-t-elle subies à travers les siècles? Quelles modifications a-t-elle reçues dans les différents pays du monde? Il importe de le savoir, et la critique se met à l'œuvre.

Depuis longtemps les Allemands étaient à la besogne. Déjà M. Barstch, dans son *Karl Meinet*, avait élucidé en partie les origines et les transformations de la légende de Charlemagne; M. Jonckbloet, en Hollande, avait cherché à éclairer toute l'histoire légendaire de Guillaume d'Orange et de sa geste; M. H. Michelant avait, dans ses *Quatre fils Aymon*, jeté du jour sur le mythe de Renaud de Montauban et de ses frères; nos trois grandes gestes avaient déjà été l'objet de bons travaux. Et un jour, M. Guessard, voulant prendre à part l'histoire d'une petite légende, avait suivi à travers tous les temps, à travers toutes les contrées, la curieuse histoire du *Chien de Montargis*, et avait écrit là-dessus un petit chef-d'œuvre de critique. Mais un travail plus vaste devenait en France de plus en plus nécessaire. Pour ce travail, il fallait un esprit très-juste, très-ouvert, très-fin; un sens critique très-délicat et très-profond; une science acquise considérable, et surtout une connaissance très-pratique de la langue et de l'érudition allemandes, une conversation journalière avec tous les savants et toutes les œuvres de ce grand pays de la critique.

Toutes ces qualités, M. Gaston Paris les possédait : son *Histoire poétique de Charlemagne* demeurera comme un honneur de l'érudition française. Nous avons achevé de la lire il y a quelques jours tout au plus. Si nous l'avions connue plus tôt, nous n'aurions peut-être pas écrit cet humble livre qu'il est temps de finir.

CHAPITRE XII.

RÉSUMÉ DE TOUT LE TROISIÈME LIVRE. — CONCLUSION GÉNÉRALE.

Résumé, chapitre par chapitre, de tout le troisième livre.

Notre troisième livre était consacré tout entier à l'histoire d'une longue et pénible décadence; nos chansons de geste, parvenues en 1328 à l'apogée de leur gloire, allaient connaître toutes les vicissitudes d'un inévitable déclin. Nous avons dû raconter cette vieillesse et cette mort de nos épopées nationales après avoir raconté leur jeunesse et leur gloire, et nous allons maintenant résumer notre récit.

I. LES ROMANS EN VERS AUX QUATORZIÈME ET QUINZIÈME SIÈCLES. On les peut diviser en trois grandes familles, que nous avons successivement étudiées : les NOUVEAUTÉS, les COMPILATIONS, les REMANIEMENTS. A la première classe appartiennent certains poëmes consacrés à des héros jusque-là inconnus : *Charles le Chauve*, détestable imitation de *Floovant; Hugues Capet,* sorte de brochure politique, destinée à flatter les passions de la bourgeoisie; *Baudouin de Sebourc*, œuvre hybride, demi-historique, demi-légendaire; le *Bastard de Bouillon; Tristan de Nanteuil* et *Lion de Bourges*, véritables romans d'aventures, et quelques autres œuvres sans aucune valeur, qui attestent combien était irrémédiable la décadence de notre poésie épique. L'*Entrée en Espagne* et le *Charlemagne* de Girard d'Amiens représentent la famille des compilations. Rien n'est plus médiocre que l'œuvre de Girard, rien n'eût pu nous être plus précieux; il avait à écrire toute une *Histoire poétique de Charlemagne,* six cents

ans avant les érudits de notre temps. Il a écrit une longue platitude, dont cinquante vers tout au plus sont de quelque utilité pour la critique moderne. Quant aux remaniements des anciens poëmes, la longueur est leur principal caractère. On écrit en vingt-cinq mille alexandrins ce qui n'avait été au dixième siècle que la matière de huit ou dix mille décasyllabes. Un de ces romans est écrit en rimes plates, c'est le *Girart de Roussillon* français; un autre est en octosyllabes, c'est la seconde version de *Lion de Bourges*. En général, ces *refazimenti* conservent toutes les apparences, toutes les formules de l'ancienne poésie; mais l'esprit moderne y pénètre de plus en plus, et la Renaissance y fait tous les jours de regrettables empiétements.

II. Les romans manuscrits en prose. Plusieurs textes irrécusables nous font voir jusqu'à l'évidence que nos pères des quatorzième et quinzième siècles furent tout à coup consumés d'une véritable passion pour la prose, d'une véritable horreur pour les vers. La noblesse autant que la bourgeoisie encouragea les prosateurs, découragea les poëtes. Nous possédons un certain nombre de ces romans en des manuscrits qui, généralement, sont sans aucune valeur artistique. L'élément héroïque a tout à fait disparu de ces livres prétendus nouveaux; la galanterie et quelquefois l'obscénité, l'esprit critique et quelquefois l'impiété, l'afféterie, le pédantisme, l'étalage d'une mauvaise science de l'antiquité, vingt autres défauts se font aisément remarquer en ces œuvres de décadence. Cependant l'érudition contemporaine ne les méprisera pas : les romans en prose comblent plus d'une fois les lacunes des romans en vers, et parfois même nous ont conservé certains couplets rimés des anciennes chansons.

C'est presque là, d'ailleurs, l'unique utilité de ces compositions médiocres, dont les premiers imprimeurs vont bientôt s'emparer pour les corrompre encore davantage et les répandre à milliers dans tous les rangs de la société française.

III. Les incunables. Depuis le *Fierabras* de 1478 jusqu'aux éditions des Oudot au dix-septième siècle, les presses ont gémi sous le poids de nos romans nationaux dont la beauté subissait les plus rudes atteintes, mais dont la popularité ne semblait pas subir le plus léger amoindrissement. Tous les défauts des romans en prose manuscrits furent exagérés dans les incunables. D'ailleurs beaucoup de nos anciens romans étaient restés en chemin, et le quart seulement de nos chansons de geste fut exploité par les éditeurs du seizième siècle. On peut établir plusieurs familles parmi nos romans imprimés : les reproductions des anciennes légendes, telles qu'*Ogier le Danois, Fierabras,* etc.; les suites, telles que celles d'*Huon de Bordeaux;* les romans nouveaux, tels que *Meurvin* et *Mabrian.* On pourrait aussi les diviser en plusieurs classes, si l'on considérait les diverses écoles auxquelles appartenaient les romanciers. Nous avons distingué l'école française, l'école italienne dont *Gerard d'Euphrate* est le type, et une troisième école qu'on peut appeler l'école de la conciliation, et dont la *Conqueste de Trébisonde* nous représente fort exactement les tendances et l'esprit. A la fin du seizième siècle, les dernières traces de luxe disparaissent de la typographie de nos romans; on ne vise plus qu'à en faire des livres à bon marché : ce sont les commencements de la *Bibliothèque bleue.*

IV. La Renaissance. Rien ne pouvait être plus fatal aux destinées de nos épopées nationales que l'esprit

de la Renaissance. « Depuis l'an 1 jusqu'à l'an 1500, rien de vraiment beau ne s'est produit dans le monde. Il faut remonter à l'antiquité pour y trouver l'idéal de toute beauté littéraire et artistique, pour y trouver en particulier l'idéal du poëme héroïque. » Voilà quelles étaient les doctrines de Ronsard et de la pléïade. « La France n'a pas encore d'épopée, » ajoutèrent ces savants hommes, et Ronsard écrivit la *Franciade* pour combler cette lacune déshonorante. La *Franciade*, bien qu'écrite en style antique et avec des idées antiques, ne conquit aucun succès. Le peuple, du reste, restait toujours fidèle à nos vieux poëmes; il lisait avec rage les romans d'*Ogier*, de *Meurvin*, de *Milles et Amys*. Puis, à côté des érudits entichés de la seule antiquité, se formait péniblement une école à laquelle appartenait l'avenir : Étienne Pasquier et Fauchet commençaient à étudier le passé, non pas de Rome et de la Grèce, mais de la France. Cette bonne voie était enfin ouverte. Les savants du dix-septième siècle allaient continuer l'œuvre de Fauchet et de Pasquier, et, malgré les dédains de Rabelais et de Cervantes, malgré *Pantagruel* et *Don Quichotte*, malgré le succès des *Amadis* issus de nos romans de la Table ronde, nos chansons de geste ne devaient pas encore être tout-à-fait ensevelies dans l'oubli.

V. LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. Le dix-septième siècle n'est trop souvent qu'une seconde Renaissance sans verve, sans originalité, sans puissance. Boileau méprisa ou plutôt méconnut le moyen âge, autant et plus que Ronsard lui-même. Avec une naïve ingratitude, il fit commencer à Villon la poésie française qui, ainsi, serait née sous les piliers des halles et non pas sur les champs de bataille où la France fut autrefois victorieuse. Comme Ronsard, Boileau trouvait que tout

était à faire ou à refaire dans le domaine de la poésie nationale : l'épopée surtout nous manquait. Fénelon écrivit *Télémaque*, œuvre latine et grecque animée çà et là de l'esprit chrétien. Louis le Laboureur, esprit des plus médiocres et qu'il ne faut pas rapprocher du grand auteur du *Traité de l'existence de Dieu*, Louis le Laboureur prit Charlemagne pour sujet d'un poëme héroïque. Nous avons examiné ce pauvre poëme avec toute la patience nécessaire, et nous en avons énuméré plusieurs autres. Mais la véritable épopée ne pouvait pas naître à Versailles, au sein de cette civilisation déjà corrompue. Mieux inspirés étaient les érudits qui cherchaient à réhabiliter nos vieux poëmes. Trois surtout méritent une mention spéciale : Huet, Du Cange, Leibnitz...

VI. Le dix-huitième siècle. Voltaire est un Boileau de beaucoup d'esprit, mais enfin c'est un Boileau, et le *Temple du goût* est une seconde édition de l'*Art poétique*, revue, corrigée et augmentée de quelques méchancetés. Voltaire a consacré à la poésie épique un de ses ouvrages les plus oubliés. Il y établit en bons termes que la France est la moins épique de toutes les nations anciennes et modernes, et que, sauf la *Henriade*, ce peuple infortuné ne jouit pas d'une seule épopée. L'*Encyclopédie* est du même avis ; les lettrés de tout le dix-huitième siècle sont du même avis. Cela passa tout à fait à l'état d'axiome, et nous avons été nous-mêmes nourris dans ces idées. Cependant les Bénédictins veillaient, et leurs veilles allaient sauver notre vieille poésie d'un oubli décidément trop épais et qui ressemblait singulièrement à la mort. Dom Rivet commença l'*Histoire littéraire* et se trouva bientôt face à face avec la question de nos chansons de geste : il ne recula pas. Tout au contraire, animé d'un

patriotisme trop ardent, il déclara que nos anciens romans remontaient au moins au dixième siècle. On s'étonna; on répliqua à Dom Rivet qui répliqua, lui aussi. Bref, l'opinion publique fut mise en demeure de s'éveiller. La Curne de Sainte-Palaye, riche, intelligent, curieux, se précipita sur ces nouveaux sujets d'études, et les eût, je pense, épuisés s'il eût vécu vingt ans de plus. Enfin, vers 1778, la voix d'un savant anglais, de Tyrwhitt, signala à tous les érudits la présence à Oxford du manuscrit de la *Chanson de Roland*. Une grande réhabilitation se préparait.

VII. La Bibliothèque des romans. Pour que cette réhabilitation fût profonde, il importait que la connaissance de nos vieux romans descendît plus avant dans la société française. Le peuple avait la *Bibliothèque bleue*, les savants avaient l'*Histoire littéraire* : il fallait un livre vulgarisateur à l'usage de la noblesse et de la bourgeoisie. Ce livre, M. de Paulmy l'écrivit et le fit écrire : c'est cette vaste *Bibliothèque des romans* dont seize volumes seulement intéressent nos études, ceux qui parurent en 1777 et en 1778. Par malheur, l'intelligent éditeur jugea qu'il fallait habiller tous nos romans à la moderne; voulant les rendre plus populaires, il les défigura. M. de Tressan, le littérateur le plus musqué de cette époque corrompue, les défigura bien davantage; il prêta à Ogier le Danois les roucoulements d'un tourtereau et transforma Roland en mousquetaire ou en garde française. Mais, quelle que fût la médiocrité de ces essais, n'oublions pas qu'ils empêchèrent la prescription de s'établir contre nos vieux poëmes. La *Bibliothèque des romans* avait été parfois jusqu'à citer les textes du treizième siècle : elle tint l'esprit public en éveil. Ce fut son seul mérite.

VIII. Les commencements de la réhabilitation. Il est, pour tout ce qui se rapporte à la science du moyen âge, une période de transition, de préparation, de crise ; c'est celle qui commence avec notre siècle et qui s'arrête à 1830. On n'y peut signaler aucun travail décisif, aucun de ces chefs-d'œuvre qui entraînent l'opinion. Mais on y assiste à de précieux balbutiements, à des tentatives honorables et vraiment *influentes*. La Révolution et l'Empire avaient coupé court le mouvement qui entraînait les esprits vers les origines et l'histoire de la littérature nationale. La création de l'Institut fut le meilleur remède apporté à cette grande maladie de l'oubli qui allait être fatale à notre ancienne poésie. L'*Histoire littéraire* fut énergiquement continuée, et Daunou écrivit bientôt son fameux *Discours sur l'état des lettres au treizième siècle*. On n'osait pas aborder encore la publication de nos textes épiques, mais Roquefort et Méon mettaient en lumière les textes de nos fabliaux et de nos romans allégoriques et satiriques ; mais Chénier et Aimé-Martin, en des chaires publiques, appelaient l'attention sur notre véritable épopée française ; mais le glossaire de Roquefort, bien que fort imparfait, allait faciliter ces études dont les commencements étaient âpres ; mais M. de Marchangy, avant Victor Hugo, après Chateaubriand, passionnait l'opinion publique pour la poésie du moyen âge. Enfin, en 1829, on apprit qu'un Allemand venait de publier le premier texte d'une de nos chansons de geste. Imm. Bekker en effet venait de se faire à Berlin l'éditeur du *Fierabras* provençal : cette publication était un véritable événement littéraire.

IX. Réhabilitation (1829-1865). Nous n'avons pas à revenir longuement sur cette époque. Les faits se pressent, trop nombreux pour un résumé. Qu'il nous soit

I PART. LIVRE III, CHAP. XII.

seulement permis de rappeler à nos lecteurs qu'ils ont surtout à retenir quatre dates et quatre livres dans cette admirable et immense nomenclature des ouvrages consacrés, depuis quarante ans, à la réhabilitation de notre épopée.

Ces quatre dates sont les suivantes : 1832, 1850, 1855, 1865.

Ces quatre livres sont les suivants : la *Berte aux grans piés*, de M. Paulin Paris ; — l'édition de la *Chanson de Roland*, par Génin ; — le *Recueil des anciens poëtes de la France*, qui se continue sous la direction de M. F. Guessard ; — l'*Histoire poétique de Charlemagne*, que vient de publier M. Gaston Paris.

Berte aux grans piés, c'est l'initiative ; le *Roland* de Génin, c'est l'enthousiasme ; le *Recueil des anciens poëtes de la France*, c'est le travail ; l'*Histoire poétique de Charlemagne*, c'est la critique allemande pénétrant enfin dans les oreilles et dans les esprits des savants français. C'en est fait : la réhabilitation de notre épopée nationale est désormais assurée.

Ce qui a été fait jusqu'ici pour la réhabilitation de nos épopées nationales ; ce qu'il reste encore à faire.

Et maintenant, tout est-il fait ? Et devons-nous placidement nous croiser les bras devant une tâche complétement achevée ? Non, non, il reste encore beaucoup à faire.

Il reste à publier le texte de toutes les chansons de geste encore inédites.

Et tout d'abord, que de textes à publier ! Le Recueil de nos anciens poëtes est loin d'être terminé. Il faut mettre la main à cette besogne nécessaire ; on ne connaîtra véritablement l'histoire, la légende, les héros et l'esprit de nos chansons de geste que lorsqu'elles auront été publiées depuis le premier jusqu'au dernier de leurs vers. Et même pourquoi reculerait-on devant la publication des meilleurs remaniements de nos poëmes primitifs ? Il est des instants où les longueurs de cette tâche n'épouvantent pas l'érudit trop enthou-

siaste. Et plus d'une fois il serait tenté d'écrire sur le programme de ses futurs travaux les fameux mots de M. Hipp. Fortoul : « *Publier tout, tout, tout!* »

Il reste à traduire tous nos vieux poëmes, ou du moins les meilleurs.

Ce n'est pas encore assez. Avec ces textes du moyen âge, vous éclairerez l'érudition, vous aiderez les érudits. Mais vous n'irez pas plus loin. Vous aurez cent lecteurs en France et trois cents en Europe. Ayons plus d'ambition, désirons une popularité plus vaste. Ne nous bornons pas à publier nos vieux textes : traduisons-les. C'est par là que nous atteindrons le peuple. Déchirons les petits livres honteux de la *Bibliothèque bleue;* remplaçons-les par de bonnes traductions comme M. Paulin Paris en a généreusement donné l'exemple dans son *Garin le Loherain*, comme l'ont fait Génin, Delécluze, Jonain, d'Avril, la marquise de Saint-Aulaire, et plusieurs autres. N'ayons pas peur de la vulgarisation. Traduisons, traduisons.

Il reste à écrire l'histoire poétique, la légende de tous les héros de nos épopées.

Ce n'est pas tout encore. Il faut continuer l'œuvre si bien commencée par M. Gaston Paris. Il faut prendre un par un tous les héros de nos vieilles épopées, et étudier les destinées de leur légende à travers tous les pays et tous les temps. Il faut écrire une *Histoire poétique de Guillaume d'Orange*, qui soit plus complète que celle de Jonckbloet, une *Histoire poétique d'Ogier, des Quatre Fils Aymon*, etc., etc. Ce n'est pas, comme on le voit, la vigne qui manque aux ouvriers, mais les ouvriers à la vigne. La tâche est plus vaste dans l'avenir que dans le passé. Sachons ne pas reculer.

Conclusion générale.

Quant à nous, nous terminons ici cette première partie de notre livre. Elle nous a coûté de longs travaux, des angoisses, des fatigues, et même quelque dégoût et quelque ennui. Oui, plus d'une fois, quand nous étions égaré dans le ridicule dédale des romans

en prose, quand nous perdions de belles et bonnes heures à lire et à transcrire ces platitudes uniques qui sont intitulées *Meurvin*, *Mabrian*, *la Conqueste de Trebisonde*, quand nous étions forcé de subir le musc de M. de Paulmy et les parfums de M. de Tressan, plus d'une fois, dans ces moments, nous avons éprouvé un dégoût véritable. Et nous nous demandions s'il n'eût pas mieux valu consacrer les énergies de notre travail à la défense de la vérité, à l'exposition d'idées plus généreuses, plus vastes, plus utiles. Il nous semblait alors que nous pouvions avoir quelque chose de mieux à faire qu'à raconter les amours d'Ogier et de la fée Morgue. Mais nous ne tardions pas à nous guérir de ces ennuis. Vite, nous lisions quelques strophes de *Roland* ou d'*Aliscamps*, strophes très-chrétiennes et très-françaises, et nous étions consolé, et nous nous disions que notre livre ne serait peut-être pas inutile, que la longueur de nos veilles et les difficultés de nos travaux n'avaient peut-être pas servi uniquement à un exercice de critique, et qu'enfin nous avions fait œuvre de chrétien et de Français en établissant ces vérités que nous voulons une dernière fois formuler en terminant ce volume :

« LA FRANCE EST LA PLUS ÉPIQUE DES NATIONS MODERNES.

« ELLE A POSSÉDÉ, AU MOYEN AGE, UNE ÉPOPÉE PROFONDÉMENT NATIONALE ET PROFONDÉMENT CHRÉTIENNE,

« ET LA CHANSON DE ROLAND VAUT L'ILIADE. »

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES[1].

PREMIÈRE PARTIE.

ORIGINE ET HISTOIRE DES ÉPOPÉES FRANÇAISES.

LIVRE PREMIER.

PÉRIODE DE FORMATION.

[1] Une *Table par ordre* ALPHABÉTIQUE des matières, très-détaillée, sera placée à la fin du troisième et dernier volume,

CHAPITRE V.

LES ÉPOPÉES FRANÇAISES SONT D'ORIGINE GERMANIQUE : TROISIÈME ET DERNIÈRE DÉMONSTRATION.

CHAPITRE VI.

DE LA NATURE DES PREMIERS CHANTS GERMANIQUES. CE QUE L'ON PEUT ENTENDRE PAR « CANTILÈNES ».

CHAPITRE VII.

DE LA PERSISTANCE DES CANTILÈNES DURANT LA PREMIÈRE RACE.

CHAPITRE VIII.

CHARLEMAGNE PERSONNAGE ÉPIQUE.

CHAPITRE IX.

PERSISTANCE DES CANTILÈNES DEPUIS CHARLEMAGNE JUSQU'AU ONZIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE X.

CARACTÈRE DES CANTILÈNES CARLOVINGIENNES. — LES SOUVENIRS HISTORIQUES DEVIENNENT DE PLUS EN PLUS LÉGENDAIRES. — FORMATION DE DEUX COURANTS ÉPIQUES, L'UN ALLEMAND, L'AUTRE FRANÇAIS.

CHAPITRE XV.

NOS PREMIÈRES CHANSONS DE GESTE APPARTIENNENT-ELLES AU NORD OU AU MIDI DE LA FRANCE?

CHAPITRE XVI.

CARACTÈRE DES PREMIÈRES CHANSONS DE GESTE.

CHAPITRE XVII.

LIVRE SECOND.

PÉRIODE DE SPLENDEUR.

CHAPITRE I.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

COMMENT SE FAISAIENT LES CHANSONS DE GESTE? — ET TOUT D'ABORD DE LEUR VERSIFICATION.

CHAPITRE V.

COMMENT SE FAISAIENT LES CHANSONS DE GESTE? — LEUR COMPOSITION LITTÉRAIRE. — THÉORIE DU MOULE ÉPIQUE.

CHAPITRE VI.

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE. — CE QUE C'EST QU'UNE GESTE. — LES GÉNÉALOGIES ROMANESQUES. — CLASSIFICATION GÉNÉRALE DES ÉPOPÉES FRANÇAISES.

CHAPITRE VII.

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE (SUITE). — HISTOIRE ABRÉGÉE DE LEURS REMANIEMENTS SUCCESSIFS.

CHAPITRE VIII.

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE (SUITE). — LES RAJEUNISSEURS. — LEUR PHYSIONOMIE, LEURS SEPT TRAVAUX.

CHAPITRE IX.

REMANIEMENTS SUCCESSIFS DE NOS CHANSONS DE GESTE (SUITE DU PRÉCÉDENT). — EXPOSÉ, PAR ANTICIPATION, DE CES REMANIEMENTS SUCCESSIFS DEPUIS LE TREIZIÈME SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS.

CHAPITRE X.

REMANIEMENTS SUCCESSIFS DES CHANSONS DE GESTE (SUITE ET FIN). — SOUS QUELLES FORMES SE PRÉSENTE TOUR A TOUR LA MÊME FICTION ÉPIQUE DEPUIS LES ORIGINES DE NOTRE ÉPOPÉE JUSQU'A NOS JOURS?

CHAPITRE XI.

LUTTE CONTRE LES ROMANS DE LA TABLE RONDE. — DEUX ÉCOLES POÉTIQUES EN PRÉSENCE.

CHAPITRE XII.

LUTTE CONTRE LES ROMANS DE LA TABLE-

CHAPITRE XIV.

DE L'EXÉCUTION DES CHANSONS DE GESTE.

CHAPITRE XV.

RÉSUMÉ DE TOUT LE SECOND LIVRE. — DIFFUSION ET POPULARITÉ UNIVERSELLES DE NOS CHANSONS DE GESTE. — APOGÉE DE LEUR GLOIRE ET COMMENCEMENT DE LEUR DÉCADENCE.

LIVRE TROISIÈME.

PÉRIODE DE DÉCADENCE.

CHAPITRE I.

ÉTENDUE ET LIMITES DE LA PÉRIODE DE DÉCADENCE. — PLAN QUI SERA SUIVI DANS LE TROISIÈME ET DERNIER LIVRE DE LA PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE II.

ROMANS EN VERS DES XIV

CHAPITRE III.

LES ROMANS EN PROSE AUX XIVe ET XVe SIÈCLES.

CHAPITRE IV.

LES INCUNABLES.

CHAPITRE V.

LA RENAISSANCE.

CHAPITRE VI.

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE VII.

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE VIII.

LA BIBLIOTHÈQUE DES ROMANS.

CHAPITRE IX.

NOS ÉPOPÉES NATIONALES A LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE. — LA BIBLIOTHÈQUE BLEUE CONSIDÉRÉE COMME LE DERNIER ASILE DE LEUR POPULARITÉ.

CHAPITRE X.

HISTOIRE DES ÉPOPÉES FRANÇAISES (DE 1789 A 1865). — COMMENCEMENTS DE LA PÉRIODE DE RÉHABILITATION.

FIN DE LA TABLE.



